ع ، م

شكري محمد عياد

مدخل إلى علم الأسلوب

١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م .

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الاولى
١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م
الطبعة الثانية
١٤١٣هـ = ١٩٩٢ م .

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الأولى

تقديم

الكلام عن الأسلوب قديم. أما «علم الأسلوب» فحديث جداً. ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة. فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة، وثقافتنا العربية تزدهي بتراث غني في علوم البلاغة. ومؤلف الكتاب الذي بين يديك قد مارس تدريس البلاغة زهاء ربع قرن قبل أن يقترح على قسم اللغة العربية في جامعة الرياض إدخال مادة «علم الأسلوب» في مناهجه، وقد بدأ تدريس علم الأسلوب منذ سبع سنوات أو ثمان، وأحسب أن جامعة الرياض كانت أول جامعة عربية تدخل هذه المادة في مناهجها، أو على الأقل إحدى الأوائل. ولكن علم الأسلوب، كما يدرّس في هذه الجامعة، لا يزال وثيق الصلة بعلوم البلاغة.

والواقع أن هذا الكتاب لا يصدر عن رغبة في الحداثة أو التحديث، فضلاً عن أن يحاول فتنة الناس ببدعة جديدة من بدع الثقافة الغربية، ولكنه يحاول أن ينشىء في ثقافتنا العربية علماً جديداً مستمداً من تراثها اللغوي والأدبي، ومستجيباً لواقع التطور في هذا التراث الحي، ومستفيداً من دراسات أهل الغرب بالقدر الذي يمكّن من رؤية التطور المعاصر رؤية تاريخية، وقراءة التاريخ قراءة عصرية.

والخصم الذي يحاول هذا الكتاب تدميره ليس بلاغتنا القديمة

العظيمة، ولكنه الفوضى البلاغية ـ بل اللغوية ـ التي شاعت بيننا في السنوات الأخيرة، ولا سيما بين أدباء الشباب. فهؤلاء عازمون ـ كما يبدو ـ على تحطيم كل بلاغة مأثورة، ولكنهم عاجزون ـ في الوقت نفسه ـ عن أن يحلوا محلها بلاغة جديدة. وهذا الكتاب يود أن يقول لهم إن تجديد اللغة الفنية ليس أمراً هيناً، وإن وراء كل عمل أدبي جيد جهداً هائلاً في الصياغة اللغوية، جهداً يعتمد على الثقافة والفكر كما يعتمد على الشعور، ويخلق تكويناته الجديدة من خلال التكوينات القديمة وبواسطتها. ويطمع هذا الكتاب أن يقنعهم بأن الجرأة في تجديد اللغة الفنية تتطلب كفأها تعمقاً في دراسة لغة الآخرين. بهذا وحده يمكن للجديد أن ينافس القديم، وأن يدخل معه في رحاب التراث الذي يتسع لكليهما.

ولكن هذا الكتاب لم يكتب للأدباء الشبان وحدهم، بل كتب لكل من يهتم بالأدب ولو بعض الاهتمام، وما كان ليظهر على هذه الصورة لولا دروس «علم الاسلوب» في جامعة الرياض، وهي دروس حضرها طلاب يحضّرون لدرجتهم الجامعية الأولى في تخصصات متعددة. وأقول إنهم «حضروها» لئلا أقول إنها ألقيت عليهم. فالواقع أنهم شاركوا فيها مشاركة فعّالة، وكان لملاحظاتهم على النصوص التي نقرؤها أثر طيب في القسم التطبيقي من هذا الكتاب على الخصوص. وقد أيقنت ـ بعد تجارب هذه السنوات السبع أو الثمان ـ أن الإحساس الصادق بقيمة النص الأدبي، وجمال اللغة الأدبية، كامن في كل إنسان وإن اختلفت درجاته، وأيقنت أن تجلية هذا الإحساس وتنميته ترفعان من إنسانية الإنسان، وأن افتقادهما خسارة لا يمكن أن يعوضها شيء.

على أن الغرضين يلتقيان في آخر المطاف. فليس ثمة حاجز بين قارىء الأدب ومنشئه، ولا سيما حين نتحدث عن الشباب. إن معظم الشبان يحاولون ـ ولو مرات معدودة في حياتهم ـ كتابة نوع ما من أنواع الأدب، كما يهتمون بقراءة بعض ما يقع في أيديهم منه. والقارىء الجيد

يمكن أن يصبح منشئاً جيداً. والقارىء الرديء لا يكون إلا منشئاً رديئاً. وإذا انحطت قيمة الإنتاج الأدبي انحطت قيمة القراءة. وإذا تعلم قراء الأدب كيف يقرأون، فلا بد لكتابه أن يتعلموا كيف يكتبون، أو يكفوا عن الكتابة.

* * *

بقيت كلمة عن كل قسم من القسمين اللذين يكوّنان هذا الكتاب.

أما القسم الأول «نظرية الأسلوب» فهو لا يضع قواعد للأسلوب، ولكنه يعلمك كيف تقرأ وكيف تميز الأساليب. وهو لا يتعرض لتاريخ هذا العلم ولا للمناقشات التي تدور بين أهله، إلا بالقدر الضروري لتوضيح الطريقة التي يتبعها علماء الأسلوب في قراءة النصوص الأدبية.

وأما القسم الثاني «الدراسة التطبيقية» فالغرض منه أن تصبح هذه المبادىء النظرية عادات في القراءة. وهدفه الأبعد أن تعود دراسة الأدب إلى الاهتمام بالنصوص، بدلاً من حشو الرؤوس بالمعلومات التاريخية، وأن يقتنع المعلمون والمتعلمون بأن توجيه العناية إلى النصوص أولاً يمكن أن يحوّل تاريخ الأدب إلى دراسة حية خصبة، إذا شاء الدارس أن ينقل اهتمامه إلى تاريخ الأدب؛ وإلا فإن الدخول في تجربة الشاعر النفسية جزاء موفور لمن يبذل الجهد سعياً معه في دروب الكلمات.

وعلى الله قصد السبيل.

مقدمة الطبعة الثانية

مضى على ظهور الطبعة الأولى من هذا الكتاب قرابة عشر سنوات . ولم تعد كلمة " علم الأسلوب " أو " الأسلوبية " غريبة على الأنظار والأسماع . أصبح لها فى الدراسات الأكاديمية وجودة ، وأصبح لها صدى فى الثقافة الأدبية العامة ، وظهر عدد غير قليل من الدراسات الأسلوبية باللغة العربية ، منها ما كاد يقتصر على شرح النظرية ومنها ما عنى بالتطبيق ، ومنها ما قدم " علم الأسلوب " أو " الأسلوبية " على أنه علم جديد ، أوكما يقال " صيحة " جديدة فى الدراسات اللغوية والأدبية ، ومنها ما حرص على أن يلتمس له أصولاً فى الثقافة العربية القديمة .

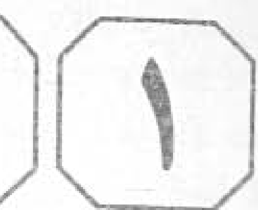
ولكن الطابع الأكاديمى أو فلنقل التعليمى ، ظل هو الغالب على هذه الدراسات ، فلم تخرج – فى معظمها – عن أفق المؤلفات الجامعية أوالمجلات المخصصة للنقد . ولكل من الأكاديمية والتعليم والتخصص دوره المهم فى حياتنا ، ولكن ربما كان دور الأدب الحر أهم .

والأدب الحر هو الأدب الحى ، هو الأدب الذى يكون جزءا من ثقافة كل إنسان ، ومن وعى كل إنسان . والنقد ملازم للأدب ، كلاهما له مكان فى الحياة لا يمكن الاستغناء عنه ، ولا شغله بغيره ، وليس مكانه محصوراً داخل جدران الجامعة ، فأعظم ما تكون الجامعة عندما تفتح أبوابها لثقافة الحياة ، وتدفع بما عندها إلى ثقافة الحياة . وهذا الكتاب (مدخل إلى علم الأسلوب) وإن نمت بذرته داخل الجامعة فقد طمح إلى أن يمد فروعه خارجها ، وإن أراد أن يعلم شباب الجامعة شيئا عن الأدب فقد أراد أكثر من ذلك أن يربى فيهم وفى نظرائهم خارج الجامعة ذوق الأدب ، وإن حرص كما يحرص كل كتاب علمى على الرجوع إلى الأصول فقد كان أكثر حرصاً – وهو أولاً وآخراً كتاب فى فن الأدب – أن يوظف الأصول على اختلاف مصادرها فى خدمة نصوص الأدب . ولا أحسب دوره قد انتهى .

شكرى محمد عياد

القسم الأول

نظرية الأسلوب



فكرة الأسلوب
عند الأدباء

كلمة «الأسلوب» من الكلمات الشائعة في عصرنا هذا عندما نتكلم عن الآثار الأدبية، نقرؤها أو نسمعها غالباً مقترنة بأوصاف معينة مثل:

- أسلوب سهل أو معقد، متين أو ركيك، غريب أو مألوف، جزل أو ضعيف، الخ.
- أسلوب رصين، أو سلس، أو ممتع، أو مشوِّق، أو جدّي، أو هزلي، الخ.

ويلاحظ على هذه الاستعمالات الجارية عدة أمور:

- أن كلمة الأسلوب كلمة مطاطة، يمكننا أن نستعملها عندما نتحدث عن عبارة قصيرة أو عن قطعة كاملة أو عن مجموع شعر الشاعر أو نثر الكاتب، ويمكن أن تشير إلى الألفاظ وطريقة ترتيبها (المجموعة الأولى) أو المعاني وطريقة سردها (المجموعة الثانية).
- أنها تحمل نوعاً من الدلالة على القيمة الأدبية. ففي جميع الاستعمالات التي مرت بك، هناك حكم بالاستحسان أو ضده. أما إذا استعملت غير مقترنة بوصف، كأن تقول مثلاً: «فلان عنده أسلوب!» فإنها تدل على أنك تستحسن طريقته في الكتابة.

● أنها تدل على نوع من التميز. أي أننا حين نتكلم عن «أسلوب» ما فلا بد أن يكون هذا الأسلوب متميزاً عن غيره من الأساليب. وعندما نقول: «فلان عنده أسلوب!» فنحن لا نقصد فقط إلى استحسان طريقته في الكتابة، بل نقصد قبل ذلك إلى أن هذه الطريقة متميزة عن غيرها من الطرق.

وفي هذا المعنى تتردد عبارة «الأسلوب هو الرجل» أو ـ إذا توخينا الدقة ـ «الأسلوب هو الإنسان نفسه». وقائل هذه الكلمة «بوفون» مفكر فرنسي من رجال القرن الثامن عشر الميلادي. ولم يكن يعني بها أكثر من أن لكل إنسان طريقته الخاصة في التعبير، ولكن العبارة شاعت وتناقلها الكتّاب، وتأثرت بمفاهيم العصر، فأصبح معظم الناس يفهمون منها أن الأسلوب هو مرآة الشخصية أو الخلق.

وإذا كانت كلمة «الأسلوب» تدل على كل هذه المعاني، فطبيعي أن تحتل مكانة تشبه مركز الدائرة بالنسبة إلى العمل الأدبي في تفكير كثير من المنشئين والنقاد. ومن هؤلاء توفيق الحكيم الذي يجمع كل مشكلات نشأته الأدبية في كلمة الأسلوب. يقول مخاطبا صديقه الفرنسي: «عزيزي أندريه! هل حقاً أنت تفهمني؟... وهل تقدر ما أنا فيه؟... إنها دائمًا حالة القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب!...»(١).

ولكنه يقول له في رسالة أخرى: «إن اعتراضات الجميع لا تتغير: لماذا تحاول أن تتكلف الأسلوب تكلفاً؟!... إنه لا يفوح من أسلوبك الفرنسي أي عطر شخصي أخّاذ... إنما هي عبارات محفوظة في كتب البلاغة تحسب أنها أسلوب رائع!...

«حقاً... إن احتفالي بأمر الأسلوب قد أوقعني في التقليد... آه

(١) «زهرة العمر»، القاهرة، مكتبة الآداب، دون تاريخ، ص ١٥٥.

لكلمة أسلوب، ولكلمة (Formule)...!(١) لقد بدأت أبصر وقتئذ... لقد تبين لي بعد طول الجري والجهد أن الأسلوب أحياناً حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول!... إن الذي عنده ما يقول للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز... لا يحفل بأسلوب التقديم، ويتكلف الوضع المسرحي في الإعطاء إلا ذلك الذي يعطي شيئاً تافهاً!... ما الأسلوب إلا تلك الآلة الصناعية التي نتوسل بها للوصول إلى الحقيقة، ولكن ما أروع الحقيقة لو تفجرت وحدها، من أعماق القلب الصادق، في كلمات بسيطة!... لهذا كان الأسلوب أحياناً كل أدب أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس!...»(٢).

وهذا تناقض عجيب، لا يمكن تفسيره إلا بتغير موقف الكاتب من الأسلوب، أو بأنه يعني بالأسلوب في الحالة الثانية غير ما كان يعنيه في الحالة الأولى. وهو يشعر ببعض هذا الاختلاف عندما يضيف قائلاً في الرسالة نفسها: «إن مهمة كاتب مصري أو شرقي لأشق وأعسر...... ولكن لا بد من جهادنا حتى في بلادنا أيضاً؛ فإن الأسلوب السليم لم يزل في عرفنا مرادفاً للغة المتصنعة المنمقة، وقليل من فطن إلى أن الأسلوب هو روح وشخصية!...».

هما إذن معنيان للأسلوب، يتصارعان في ذهن الكاتب العربي أو الشرقي. ورفْضُ الحكيم للمعنى الأول (اللغة المتصنعة المنمقة) لا يمنعه من مواصلة البحث عن «الأسلوب» الحقيقي ـ الأسلوب الذي هو روح وشخصية. وهو يحاول أن يستلهم هذا الأسلوب من التراث ومن الحياة معاً. فهو يقول في رسالة تالية: «إني أضع دائمًا نصب عيني هذه المصادر

(١) كلمة فرنسية تترجم «بالصيغة» أو «القالب»، ومن معانيها المعادلة الكيميائية، وعامة استعمالاتها تشير إلى تركيبة محفوظة لا تتغير. ويبدو أن الحكيم آثر أن يستبقيها حكاية لما كان يسمعه من نقاده الفرنسيين. وقد فعل ذلك في مواضع كثيرة من هذا الكتاب.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦٥.

الثلاثة استلهمها فنياً: القرآن، وألف ليلة وليلة، والشعب أو المجتمع!... ولكن الأسلوب!... الأسلوب!... لطالما شغلتك معي بالحديث عن الأسلوب الفني الذي أبحث عنه... أين أجده أخيراً؟... ومع ذلك في ذهني أنه قد يكون على مقربة مني دون أن أشعر!...»[1].

وفي مرحلة أكثر نضجاً (بعد أن وجد أسلوبه) يتحدث الحكيم عن الابتكار الأدبي فينفي نفياً قاطعاً أن يكون الابتكار صفة راجعة إلى الموضوعات أو الأفكار. ويضيف: «وقد تسألني بعدئذ: ما هو الابتكار الفني؟ فأقول لك بسرعة وبساطة: هو أن تكون أنت... هو أن تحقق نفسك، هو أن تسمعنا صوتك أنت، ونبرتك أنت»[2]. والجهد المضني الذي يبذله كل فنان ليصبح له أسلوبه الخاص أو صوته الخاص لا يعدو – في الواقع – التحرر من تأثيرات سابقيه. ولكن حين ينجح في صياغة أسلوبه يجد نفسه أسير هذا الأسلوب. «وكيف يخرج عن طريقته وأسلوبه؟... إنها ذاته... تلك مأساة الطابع والشخصية؛ ما دام قد صار له طابع فلن يخلع عنه أبداً... ولا بالموت»[3].

إن هذه الانطباعات جميعها انطباعات صادقة، ومهما يكن من تناقضها الظاهر فهي جميعاً تصور المعاناة التي يجدها الكاتب المبدع فيما يسمى الخلق الأدبي. وإذا كان ثمة معنى واحد مشترك بينها جميعاً فهو أن «الأسلوب» يطلق على شكل العمل الأدبي. ولكن المشكلة هي أن هذا

---

(١) م.ن.، ص ١٩٤.

(٢) «فن الأدب»، القاهرة، مكتبة الآداب، د.ت.، ص ١٢.

(٣) م.ن.، ص ١٥، وحول هذه الفكرة الأخيرة يدور كتاب مهم للناقد الفرنسي المعاصر رولان بارت: «درجة الصفر في الكتابة»، وهو مترجم إلى العربية ولكننا لم نطلع على الترجمة. ولا نظن أن الحكيم قد قرأ كتاب بارت (وقد نشر أولاً مقالات في مجلة «الأزمنة الحديثة» التي كان يصدرها جان بول سارتر) قبل أن يكتب مقاله هذا. والمسألة على كل حال تستحق أن يبحثها بعض من يعنون بالأدب المقارن!

الشكل يؤثر فيما يراد قوله، ومن هنا يجيء أسلوب الكاتب المتقدم على «شخصية» الكاتب الناشىء الذي يحاول تقليده. فهل يذهب الحكيم إلى القول بأن «شخصية» الإنسان لا علاقة لها بأفكاره؟ ربما كان جوهر المشكلة هو تحديد ما يراد بالأفكار. فحقائق علم الطبيعة أو علم الفلك أفكار، وتأملات الفيلسوف أفكار؛ وتخيلات الشاعر أفكار كذلك – وإلا فماذا يمكن أن نسميها؟

من الواضح أننا لا نستطيع أن نتكلم عن الأسلوب كلاماً مستقيماً، يتجاوز حدود الانطباعات الجزئية أو الوقتية، ما لم نحدد مفهومنا «للأفكار» التي توجد في الأدب أو لا توجد فيه. وينبغي لنا عندما نحاول ذلك ألا ننسى أن هذا «الأدب» الذي نتحدث عنه ليس شيئاً مجرداً، ولكنه سلاسل من الأصوات التي نسمعها بآذاننا، أو تتردد في حسنا السمعي الداخلي إذا كنا قد تعودنا أن نقرأ قراءة صامتة.

وللعقاد مقالتان عن «الأسلوب» في كتابه «مراجعات في الآداب والفنون»، ناقش في أولاهما رأياً للكاتب الفرنسي أناتول فرانس ذهب فيه – كما يقول العقاد – إلى أن الأسلوب الأمثل في الأدب هو الأسلوب السهل الذي لا يكد ذهن القارىء، «فللعلم حق الانتباه والتأمل علينا وليس للفنون ذلك الحق لأنها بطبيعتها تسر ولا تفيد ووظيفتها أن تعجب ولا وظيفة لها غير ذلك. فيجب أن تكون جذابة بغير شرط». يناقش العقاد رأي أناتول فرانس – ولعله صورة مبالغ فيها للقول بأن الابتكار الأدبي لا شأن له بالموضوعات أو الأفكار – معلقاً عليه تعليقاً طويلاً بقلمه الجدل الساخر. ففي الكون أسرار لا يسهل التأدي إليها، وللنفس أغوار لا تطفو على وجه الحروف الأبجدية ولا تطير على ألسنة الشعراء والقصاص، وللجمال معان محجَّبة لا تبرز للناس في ثياب الحمام في كل حين. والجمال في الفنون سهل معجب لمن يقدرونه ويحبونه ويستعدون له استعداده ويبذلون فيه ثمنه. «وإنما تُمتدح السهولة في الأدب ثم تدل على

النبوغ والمقدرة إذا أدى بها الأديب المعاني التي يؤديها غيره بمشقة واعتساف». وما هذه «المعاني» التي يؤديها الأدب؟ يستشهد العقاد بأبيات لكثيّر عزة ومقطوعة للعتابي مبيناً ما في معانيها من عُلقة شديدة بالنفس، يحسبها بعض الناس حلاوة في الألفاظ، ويخلص من ذلك إلى أن «الصور الخيالية والمعاني الذهنية هي الأصل في جمال الأساليب في الأدب والفنون».

فالعقاد يقرر بوضوح أن الأفكار في الأدب هي أفكار من نوع مخصوص، ثم لا ينسى أن هذه الأفكار تنتقل بواسطة اللغة. ولكنه لا يسأل «كيف» تنتقل، بل يكتفي بالقول إن «الصور الخيالية والمعاني الذهنية» (أي الأفكار الأدبية) هي الأصل في جمال الأساليب. ولو كان مجرد حصول «الصور الخيالية والمعاني الذهنية» للكاتب أو الشاعر كافياً لأن يكتب أدباً عظيمًا، لكان الإبداع عملية سهلة حقاً، مع أننا نعلم أن القراءة نفسها تتطلب جهداً وتركيزاً حتى نحصل تلك الصور الخيالية والمعاني الذهنية.

والمقال الثاني للعقاد يعالج قضية الأسلوب من الناحية التي تركها معلقة في المقال الأول. فإذا كان قد أدار المقال الأول على مناقشة رأي أناتول فرانس في الأدب السهل، وتطرق من ذلك إلى بحث طبيعة المعاني الأدبية، فإنه في هذا المقال الثاني يناقش آراء المتشددين في اللغة، الذين يعيبون على العقاد وزمرته أنهم يكتبون بأسلوب «إفرنجي»، فيفسدون بلاغة العربية (ماذا كانوا يقولون لو قرأوا ما يكتبه الشعراء والكتاب في هذه الأيام!) وهو يرد اعتراضاتهم واحداً واحداً. فإذا كان غرضهم العودة إلى أسلوب العرب الجاهليين والمخضرمين في شعرهم ونثرهم فإن هؤلاء لم يخلفوا لنا نثراً مكتوباً، أما قصائدهم فليست بالنموذج الذي يقتدى به في النظم «لأنها في الغالب أبيات مبعثرة تجمعها قافية واحدة يخرج فيها الشاعر من المعنى ثم يعود إليه ثم يخرج منه على غير وتيرة معروفة ولا ترتيب مقبول».

ويقف العقاد وقفة أكثر احتراماً عند فكرة الملكة اللغوية التي أخذها

خصومه عن ابن خلدون. ولكنه يرى أن من مزايا هذه الملكة ما يتغير بتغير العصور والأعراق، «وإنما الشأن للعادة في استحسان المزايا اللغوية التي من هذا القبيل، فإذا تغيرت العادة تغيرت معها أسباب الاستحسان». «ومن مزايا الملكة العربية ما يحسن في الذوق لأنه يفيد الكلام قوة ووضوحاً ويزيد المعاني صقلاً وبياناً ويعصم اللسان من الإسفاف والركاكة ويمده بذخيرة من أساليب التعبير ينفق منها في النظم والكتابة. فهذه المزايا هي التي نحتفظ بها ونتوسع فيها ونضيف إليها ما يوائمها ويتمشى معها من مزايا اللغات الأخرى، ونتصرف فيها تصرف صاحب الدار في داره فلا نقف حيالها مقيدين مأسورين كأننا نترجم عن غير أنفسنا ونلفظ بغير ألسنتنا ونفكر بغير عقولنا التي ركبها الله في رؤوسنا، وما من شرط في كل ذلك غير المعرفة والإحسان».

ولا شك أن «المعرفة والإحسان» شرط في كل عمل جيد، ولكنك إذا أوصيت صانعاً بأن يأخذ في أعمال صنعته «بالمعرفة والإحسان» فما أوصيته بشيء نافع: لأنه إما أن يكون ذا معرفة وإحسان فلا حاجة به إلى نصيحتك، وإما أن يكون جاهلاً بهما فتكون قد تركته في جهالة ووليته ظهرك لتقطع يده سكين أو يصعقه تيار كهربي. وهذا الذي ذكره العقاد عما يحسن أن نحتفظ به من لغة العرب وما يحسن أن نستلحقه من اللغات الأخرى لا يفيد معرفة ولا إحساناً. فمن قال إن «القوة والوضوح والصقل والبيان» (إذا فرض أننا اتفقنا على معاني هذه الألفاظ) شروط لازمة لكل عمل أدبي جيد؟ وبم يقاس «الإسفاف والركاكة» إلا بالفصاحة التي لا ندري لها تعريفاً سوى تعريف البلاغيين المتقدمين أنها «ما كان استعمال العرب الأقحاح له أكثر»؟ إن القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في القرن الرابع الهجري كان أكثر تحرراً من العقاد في القرن الرابع عشر (وهو المتحرر الذي يرد على الجامدين!) حين رد اتهام اللغويين المتشددين في أيامه وقبل أيامه لشعر المحدثين بما يشبه الإسفاف والركاكة، فقرر أن

شعرهم لا ينبغي أن يقاس بشعر القدماء، بل ينظر إليه في ذاته ويقاس بمقياس عصره، وهو في ذاته جميل، وهو أليق بعصره من شعر القدماء.

وأما تلك الذخيرة من أساليب التعبير التي ينفق منها الشاعر أو الكاتب في النظم أو الكتابة، فما أدرانا أنها لا تكون كتلك الصيغ المحفوظة التي قضت على مستقبل توفيق الحكيم ككاتب فرنسي؟

وتبقى حماسة العقاد في الدفاع عن حق الشاعر المعاصر والناقد المعاصر في أن يترجما عن نفسيهما ويفكرا بعقليهما، وهي حماسة دفعته ورفاقه شوطاً غير صغير في تجديد بلاغة العربية، ولكنهم لم يبلغوا من ذلك المبلغ الذي ظنوه وتوخوه. وقد تكون لهذا القصور أسباب كثيرة، ولكن أحدها ــ ولا شك ــ غموض فكرتهم عن العلاقة بين اللغة الأدبية والمعنى الأدبي»[1].

وهكذا بقي كلامهم عن الأسلوب قفزاً من هذا الطرف إلى ذلك. وبقي ــ كغيره من الكلام في النقد الأدبي ــ يشكو من اضطراب المفاهيم واختلاط الحدود، حتى خال الناس أن الكلام عن الأدب لا بد أن يكون كذلك.

وابتداء الكلام عن لغة الأدب من الأدب نفسه (نحو كونه في الأفكار أو المعاني أو الأخيلة أو «الألفاظ»، وكونه قومياً أو إنسانياً أو محلياً الخ.) لا بد أن يفضي إلى الاضطراب والاختلاط، لأن الأدب فن جميل، ولكنه يختلف عن سائر الفنون الجميلة (كالتصوير والنحت والموسيقى) بأنه لا يملك أداة التعبير الخاصة به، بل يستمدها من اللغة التي يستعملها

(١) أنظر: عبد القادر القط: «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر»، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٧٨، ص ١٥٤ ــ ٢٣٠.

الناس في محاوراتهم ومعاملاتهم وشتى أغراض حياتهم. فإذا بدأت مناقشة اللغة الأدبية من حقيقة كونها أدباً، اضطربت بين حقيقة كونها فناً وحقيقة كونها لغة. ومن ثم فلا بد لك أن تبدأ من أحد الطرفين: إما من طرف الفن وإما من طرف اللغة. وقد تناولها الفلاسفة من الطرف الأول ضمن بحثهم في فلسفة الجمال وفلسفة الفن، فكان تفكيرهم أكثر انسجاماً، ولكنه لم يعط الأعمال الأدبية اهتماماً كافياً من حيث هي آثار لغوية، ولذلك ظل بمعزل عن النقد الأدبي إلا فيما ندر. بقي إذن أن نجرب الطريق الأخير، فندرس اللغة الأدبية بادئين من حقيقة أنها لغة.

□ □ □



علم اللغة وعلم الأسلوب

أما وقد قررنا أن ندرس الأسلوب من جهة اللغة، حتى نخلِّص هذه الكلمة من فوضى النقد المعاصر، فيجب أن نسأل أنفسنا أولاً: كيف ننظر إلى اللغة؟ فثمة نظرتان إلى اللغة لا بد لنا من أن نختار إحداهما:

← هناك نظرة القدماء إلى اللغة. وهؤلاء **يفترضون فيها الثبات**، مهما رأوا من التغيرات التي تطرأ عليها. وعلى هذا الأساس قام منهجهم العلمي كله: فالاستعمالات اللغوية التي يعتد بها عندهم هي تلك التي ترجع إلى «عصور الاحتجاج»، قبل أن يختلط العرب بالأعاجم فتفسد ألسنتهم؛ ومما أثر عن هذه العصور جمع متن اللغة وقُعِّد النحو على أيدي الصدر الأول من علماء اللغة، ثم كانت مهمة من جاء بعدهم أن يصنفوا ويبوبوا ويعلِّلوا ويشرحوا، ثم أن يعالجوا ما استحدث في اللغة في كتب خاصة وتحت عناوين خاصة، بحيث لا يتمتع هذا المستحدث بحق المواطنة في المجتمع اللغوي، بل يبقى منبوذاً مهما كانت قيمة الوظيفة التي يؤديها؛ وفئات المنبوذين درجات: فمنها المعرب والدخيل والمصحف والمحرف والملحون.

وكان لهذه الفلسفة اللغوية أثرها في فلسفة النقد، فكانت عصور الاحتجاج في اللغة هي نفسها عصور الاحتجاج في الأدب، كما تجد عند الآمدي مثلاً (ـــ ٣٧٠ هـ). وتطورت من هذه النظرة فكرة عمود الشعر، كما تطورت منها فكرة الأسلوب التي لخصها ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) بقوله: «ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة، وما يريدون

بها في إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه». ويحرص ابن خلدون على تأكيد أن المراد بالمنوال والقالب هنا شيء غير النحو، بل غير البلاغة والبيان. «وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال»[1].

وهذا ملحظ دقيق في عملية الخلق اللغوي لا يكاد يختلف عن النظرية التي يقول بها «تشومسكي» الآن، وهي أن ثمة «أبنية عميقة» في ذهن كل مستعمل للغة (ولا يهمنا الآن إن كانت هذه الأبنية فطرية أو مكتسبة) يستطيع بمراعاتها أن «يخلق» عدداً لا يحصى من الجمل التي لم يسبق له سماعها. ولكن الذي يعنينا هنا هو أن ابن خلدون تصور «البنية العميقة» (أو «الهيئة الذهنية») التي يصدر عنها الشعر أو النثر تصوراً لا يكاد يختلف عن تصور النحويين لقواعدهم إلا في شيء واحد: وهو أن البنية الذهنية في الأسلوب بنية معنوية (أو كما قال حازم القرطاجني ـ ت ٦٨٤ هـ. ـ «الأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية»). والأمثلة التي يسوقها ابن خلدون لأسلوب الشعر توضح نوع هذه القواعد: «فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول... ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال... أو باستبكاء الصحب على الطلل...» الخ. هذه المعاني التي سنّها الشعراء الجاهليون لمن بعدهم. وابن خلدون يأتي بالشواهد من كلام الشعراء المتقدمين على طريقة علماء اللغة، ويوافق كثيراً من النقاد قبله على أن المتنبي والمعري لم يكونا شاعرين، لأنهما خرجا على هذه الأساليب.

(١) المقدمة، الباب السادس، الفصل السادس والأربعون: «في صناعة الشعر ووجه تعلمه».

ولا شك أن هذه النظرة ـ على جمودها ـ أكثر تماسكاً من نظرة أدبائنا المعاصرين. ولعل اضطراب هؤلاء أمام كلمة «الأسلوب» راجع إلى أنهم لم يقبلوا الفلسفة اللغوية التي قامت عليها نظرية الأسلوب عند الأقدمين، ولكنهم أخطأوا حين أساءوا الظن بكل فلسفة لغوية، ومن هنا انصرفوا عن علوم البلاغة وفرّوا إلى فضاء «النقد الأدبي» يسرحون فيه ويمرحون. وحين نحاول اليوم أن نبدأ دراسة الأدب من جانب اللغة، فإنما نعيد الأمر إلى نصابه، ولكننا نستبدل من علم لغوي صلب ينكر الواقع ويتجاهله إلى أن يكسره الواقع، علماً لغوياً يستمد قوانينه من الواقع، ليعود أقدر على التأثير فيه.

ونود أن نحدد منذ البداية مقصودنا بعلم اللغة الحديث. فنحن لا نقصد علم اللغة في العصر الحديث بإطلاق، ولا علم اللغة عند الأوروبيين بإطلاق. فقد ظل الأوروبيون منذ عصر النهضة حتى أوائل القرن التاسع عشر سائرين على نهج في دراسة لغاتهم لا يختلف من حيث مبادئه عن نهج لغويينا القدماء، وإن اختلفت طبيعة المشكلات التي واجهوها، لأنهم كانوا يضعون القواعد للغات حديثة الميلاد من أمها اللاتينية، حديثة العهد بأمور الثقافة، فتأثروا باللغة الأم في صياغة قواعدهم كما تأثروا بها في إنشاء أدبهم. ولكنهم بعد أن حددوا قواعدها ومتنها أمسكوا بمعيار الصحة والخطأ وأهملوا ما عداه. ثم كان التغير المهم في علم اللغة عندهم لما أخذوا بالنظرة التاريخية المقارنة وراحوا يحاولون اكتشاف خطوات التطور في اللغة الإندوأوروبية الأصلية التي يفترضون أن اللغات الأوروبية كلها (وكذلك بعض لغات وسط آسيا) قديمها وحديثها نشأت منها. وحين ظنوا أنهم اهتدوا إلى هذه القوانين راحوا يطبقونها على مجموعات لغوية غير مجموعتهم الإندو أوروبية، كالمجموعة السامية مثلاً. وعندما ظهر أوجست كومت (١٧٩٨ ـ ١٨٥٧ م) بفلسفته الوضعية التي ترد كل القيم الفكرية إلى الإنسان، وتؤمن بالعلم التجريبي كمرحلة أخيرة في

تطور البشرية، غلبت دراسة المجتمعات الإنسانية ــ من حيث هي نظ
متكاملة ــ على دراسة المظاهر المختلفة لحياة الإنسان ــ بصورة منفردة ــ في
تطورها التاريخي. وبفضل تأثير علم الاجتماع تم الانقلاب الثاني في علم
اللغة على يد العالم السويسري فردیناند دي سوسير (١٨٥٧ ــ ١٩١٣م)
الذي دعا إلى دراسة اللغة كبناء متكامل في فترة زمنية محددة، قبل دراسة
التطورات الجزئية التي تطرأ على نطق حرف من الحروف مثلاً فتؤدي إلى
التغير في بعض القواعد أو بعض المفردات.

لم يكن سوسير هو العلم المفرد في هذا الاتجاه، فقد كان له سابقون
ومعاصرون مهدوا للنظرة الجديدة أو أكدوها، ومن ثم عوملت اللغة على
أنها نظام اجتماعي حي ومتكامل، يستخلص من أفواه الناس لا من
الكتب فحسب. وكان لعلماء الأنثروبولوجيا الذين قاموا بدراسات ميدانية
لكثير من المجتمعات البدائية ودوّنوا لغاتها كما سجلوا معتقداتها وأساطيرها
وعاداتها في شتى جوانب الحياة ــ أثر كبير في تدعيم الاتجاه الجديد. وتجدر
الإشارة هنا إلى أن هذا الاتجاه الأخير لم ينسخ البحث التاريخي (الرأسي) في
اللغة ولم ينفِ الحاجة إليه، وإن كان قد جعله تاليا في الأهمية للبحث
«الأفقي» الذي يدرس اللغة على أنها نظام واحد، نفترض ثباته حتى
نستطيع أن نلاحظ العلاقات بين أجزائه وهذا هو الفرق الجوهري بين
علم اللغة المعاصر وعلم اللغة القديم، فعلم اللغة المعاصر يفترض ثبات
اللغة على أنه ضرورة منهجية، في حين أن علم اللغة القديم يؤمن بثباتها
على أنه حقيقة. ومن ثم لم يستطع البحث الأفقي في اللغة أن يزيح البحث
التاريخي من الميدان. والواقع أن البحثين متكاملان من حيث إنهما يعترفان
بأن اللغة ــ بمختلف جوانبها ــ تخضع لشتى أنواع التغيرات، وأن متن
اللغة وقواعدها يستخلصان من استعمال أصحاب اللغة، في شتى العصور
والبيئات.

وبما أن البحث في هذه التغيرات لا يدخل في دائرة علم النحو

الذي يقتصر بحثه على اللغة بوصفها نظاماً اجتماعياً شاملاً خارجاً عن
خصوصيات الفرد والموقف، فقد قامت الحاجة إلى علم جديد يشغل هذا
الفراغ. وهكذا نشأ علم الأسلوب في دوائر اللغويين قبل أن يعنى به نقاد
الأدب.

وقبل أن نشرح هذه النشأة، يحسن بنا أن نوضح، بمثال واحد،
الفروق التي أشرنا إليها بين علم اللغة الحديث والمعاصر وعلم اللغة
القديم:

إذا أردت أن تكشف عن معنى كلمة في معجم مؤلف طبقاً لمبادىء
العلوم اللغوية القديمة فستجد أن هذه المعاني مسرودة سرداً، دون تمييز
بينها، ولو أن بعض مؤلفي المعاجم العربية في عصرنا هذا يراعون ترتيب
مشتقات المادة اللغوية بنظام يسهّل الكشف عن معنى الكلمة التي تريدها:
كأن يبدأوا بالفعل المجرد، ثم الأفعال المزيدة، ثم الأسماء؛ يكتبون كل
صيغة من هذه الصيغ بطريقة ظاهرة. مثلاً: كَتَبَ، كاتَبَ، استكتب،
كِتاب ــ وهكذا. ولكنهم يسردون معاني كلّ كلمة من هذه الكلمات دون
أن يراعوا ترتيباً خاصاً. مثلاً: كَتَبَ بمعنى قيّد، وكَتَبَ بمعنى قضى وأمر،
وكَتَبَ بمعنى دوّن. لا يهمّ أي هذه المعاني يأتي أولاً وأيها يأتي ثانياً وأيها يأتي
ثالثاً. فهم ما زالوا سائرين على المبادىء القديمة في علم اللغة، وكل
ما أحدثوه هو نوع من التنظيم الخارجي في عرض المادة.

أما لو كان بيدك معجم مؤلف على أسس علم اللغة الحديث[1]،
إذن لوجدت أن هذا المعجم يبدأ تفسير الكلمة بالإشارة إلى أصلها في اللغة
الساميّة القديمة (ولو مسترشداً باللغات الساميّة الأخرى غير العربية)، ثم

(1) لم يظهر من هذا النوع بعد ــ في العربية ــ إلا أجزاء قليلة من المعجم اللغوي الكبير الذي يصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة. وحتى هذا المعجم لا يطبق قواعد علم اللغة الحديث تطبيقاً كاملاً.

يرتب معاني الكلمة بحسب تواريخ استعمالها في هذه المعاني، بقدر ما يمكن للباحث اللغوي أن يستنتج اعتماداً على الطرق المتبعة في تأليف المعاجم ثم إنه يشير إلى الاستعمالات الخاصة للكلمة، إن كانت قد خصصت ببعض المعاني في بعض البيئات. أي أن علم اللغة الحديث لا يهتم فقط بتاريخ الكلمة من حيث نطقها ومعناها بل يهتم أيضاً بصورها المختلفة واستعمالاتها المختلفة في العصر الواحد. وما يقال عن المفردات التي تسجلها المعاجم، يمكن أن يقال مثله عن الدلالات والتراكيب النحوية التي يتتبعها مؤلفو كتب «النحو التاريخي». على أن علم اللغة الحديث لم يقف عند هـذا الحد في ملاحظة الفروق اللغوية، ولو وقف عنده لأغنت المعاجم التاريخية ومعاجم اللهجات ومعاجم العلوم المختلفة وكتب النحو التاريخي وأطالس اللهجات عن علم الأسلوب. بل إن علم اللغة الحديث حين أقر مبدأ اجتماعية اللغة بكل ما يستتبعه وراح يسجل الاستعمالات الجارية غير مكتفٍ بالتراث المدوَّن، وجد نفسه مواجهاً بظاهرة الاختلافات الفردية في استعمال اللغة. ومن هنا نشأت فكرتان بالغتا الأهمية بالنسبة إلى علم الأسلوب، وهما فكرتان وثيقتا الارتباط كما سنرى، ولكن قد يحسن التمييز بينهما لمزيد من التوضيح.

الفكرة الأولى هي التمييز بين «اللغة» و«القول». وكان سوسير هو أول من ميز بينهما تمييزاً علمياً دقيقاً ورفعهما إلى مرتبة اصطلاحين لغويين «فاللغة» هي نظام متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس. أما القول فهو صورة اللغة المتحققة في الواقع في استعمال فرد معين، في حالة معينة، وهذا الاستعمال يطابق النظام العام (اللغة) في صفاته الأساسية، ولكنه يختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد، ومن حالة إلى حالة. فلكل فرد من المتكلمين باللغة طريقته الخاصة في نطق الحروف، وإن كانت هذه الطريقة لا تخرج عن دائرة النطق «الصحيح»، وإذا خرجت عن هذه الدائرة كان عرضة لئلا يفهم الناس عنه، ومن ثم يعد نطقه خطأ. ولكل

فرد معجمه اللغوي المتميز، فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الآخر، وهناك كلمات لا يستعملها على الإطلاق، وإن كان يفهم معانيها، وكلمات لا يستعملها ولا يفهم معانيها، لأنها خارجة عن دائرة تعامله أو وعيه. ولكل فرد طريقته الخاصة في بناء الجمل والربط بينها، فهو يستعمل بعض الصيغ دون بعضها الآخر، أو يستعمل أدوات معينة دون أخرى.

هذه هي الفكرة الأولى التي أدت إلى نشوء علم الأسلوب. وقيمتها لهذا العلم واضحة، فهي تعنى بالسمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال، وهذه السمات هي التي تكوِّن ما سماه أهل الأدب بالأسلوب وهي ترجع اختلاف هذه السمات إلى استعمال الأفراد للغة، وبذلك يمكن أن تؤدي إلى قيام «علم أسلوب» حديث يناسب هذا العصر الذي يعترف بقيمة الفرد في كل شيء، ولا سيما الإنتاج الفني.

ولكن هذه الفكرة تثير سؤالاً مهمًا، وهو: ألا يوجد ثمة ضابط لهذه الاختلافات الفردية في استعمال اللغة؟ أو بعبارة أخرى: هل يتخير القائل ما يتخيره من طرق التعبير طوعاً لميل ذاتي محض، لا يخضع لشيء سوى ذلك النظام العام المجرد الذي نسميه «اللغة»؟ هنا نصل إلى الفكرة الثانية، وهي: أن الاختلافات اللغوية ترجع غالباً إلى اختلاف المواقف.



فاللغة ـ باعتبارها نظاماً اجتماعياً ـ تأخذ أشكالاً متعددة. فلكل فئة من الناس طريقتها الخاصة في استعمال اللغة. هناك كلمات تشيع بين النساء ولا تشيع بين الرجال، بل إن الاختلافات بين الجنسين تتعدى المعجم اللغوي إلى نطق بعض الحروف من ناحية، وإلى طريقة بناء الجمل من ناحية أخرى (ولعلك تلاحظ من مظاهر هذا الاختلاف كثرة أسماء الألوان ودقتها، وكثرة أشكال التعجب والإفراط في استعمالها). وفئات العمر تختلف أيضاً في استعمال اللغة. فالشباب يستعملونها بطريقة تختلف عن طريقة الشيوخ، والأطفال يستعملونها بـطريقة تختلف عن هؤلاء

وهؤلاء. ثم هناك استعمالات ترتبط بالمهن والتخصصات، فالأطباء يتحدثون فيما بينهم بطريقة تختلف عن الطريقة التي يتحدث بها القضاة، وهكذا أهل سائر المهن. ولغة التقارير الاقتصادية تختلف عن لغة الشعر، وهما تختلفان عن لغة العلوم الطبيعية، وقس على ذلك.

وهناك الاختلافات اللغوية بين البيئات الاجتماعية المختلفة. فاللغة المتداولة في البوادي أو الريف تختلف عن اللغة المتعارفة في الحواضر؛ فضلاً عن الاختلافات بين إقليم وإقليم، أو بين مدينة وأخرى، فقد توجد في داخل المدينة الواحدة اختلافات ذات شأن بين الأحياء المختلفة والبيئات الاجتماعية المتباينة من حيث استعمال اللغة.

ثم لا ننسى الاختلاف اللغوي الناشىء عن اختلاف المناسبات الاجتماعية. فالحديث بين صديقين يجري بلغة تختلف عن الحديث بين رئيس ومرؤوس، وكلاهما يختلف عن خطبة تلقى في احتفال، بل إن الخطب تختلف فيما بينها باختلاف المناسبات. وقديماً لاحظ الجاحظ ذلك.

هذه الاختلافات كلها ـ وغيرها مما تصعب الإحاطة به ـ تشترك في تكوين الموقف الذي يحاول القائل أن يراعيه فيما يختاره من طرق التعبير. فالفرد «القائل» يريد بقوله أن يوصل إلى شخص آخر أو إلى جماعة من الناس معنىً ما، ومن ثم فعليه أن يجعل هذا المعنى مفهوماً لهم، وأن يستميلهم إلى قبوله. ولهذا فهو يتخير طريقة التعبير المناسبة للموقف. ومعنى ذلك أنه يدخل في اعتباره «دلالات» كثيرة، فوق الدلالة المباشرة أو الأصلية للعبارة: دلالات تتمثل في طريقة النطق، واختيار الكلمات والتراكيب؛ دلالات يأنس إليها السامعون، ويفتقدونها إذا سيق لهم القول مغسولاً منها، مقتصراً على أداء المعنى المجرد، أو محملاً بدلالات أخرى مناقضة للموقف. ولك أن تتخيل ما يمكن أن يحدث مثلاً لو كلمت أباك أو رئيسك في العمل بنفس الطريقة التي تكلم بها أخاك الأصغر، ولو كان المعنى في أصله واحداً، كطلب شراء كتاب معين مثلاً.

وإليك مثالاً آخر من ثلاث عبارات شائعة الاستعمال جداً. أنت تقول في بعض المواقف، حين يطلب منك القيام بعمل ما: «لا يمكن». وتقول في مواقف أخرى: «لا أقدر» أو «لا أستطيع». المعنى الأساسي واحد، ولكنك في الحالة الأولى ترفض رفضاً جازماً، فأنت لا تشعر بأي التزام نحو الطالب، وتريد أن تصده عن الإلحاح في الطلب. وفي الحالة الثانية تلمح إلى أنك كنت تود أن تجيبه إلى ما يطلب، ولكن ثمة موانع داخلية (نفسية) تجعل الأمر صعباً عليك. أما في الحالة الثالثة فأنت تعتذر بأن ثمة عقبات خارجية تحول بينك وبين إنفاذ الأمر.

إن القائل يعتمد غالباً على فطنته، وسليقته اللغوية، وخبرته الاجتماعية بما ينبغي أن يقال وما لا ينبغي أن يقال في المواقف المختلفة. ولكن علماء الأسلوب يحاولون أن يحددوا الخصائص المميزة لكل نوع من أنواع الاستعمالات اللغوية، ويربطوا بين هذه الخصائص أو السمات اللغوية ودلالاتها التي تتجاوز المعنى المجرد.

وهنا تفترق السبل بيننا ـ نحن دارسي الأدب ـ وبين اللغويين الخُلّص. فهؤلاء يقررون أن القسم الأكبر من «الدلالات» التي تحدثنا عنها ذو طابع وجداني. أي أن القول ـ بجانب أدائه للمعنى ـ ينقل إلى متلقيه اتجاهاً شعورياً معيناً: اتجاهاً نحو الرزانة أو الخفة، نحو الاسترضاء أو التحدي، نحو القبول أو الرفض، نحو تعظيم الأمر أو تهوينه، إلخ. ولكن فريقاً منهم ـ مع اعترافهم بأن الأدب هو أغنى أشكال اللغة بهذه الدلالات الوجدانية ـ يفضلون، ولو مؤقتاً، أن يبعدوه عن مجال علم الأسلوب، بحجة أن الشاعر أو الكاتب يستخدم هذه الدلالات الوجدانية استخداماً مقصوداً لإحداث تأثير جمالي، أي أن التأثير الجمالي الذي يتوخاه الشاعر أو الكاتب يضاف إلى الدلالة الوجدانية ويخرجها عن طبيعتها التعبيرية الصرف.

لذلك يرى شارل بالي (١٨٦٥ ـ ١٩٤٧ م) مؤسس علم الأسلوب الفرنسي (والمدرسة الفرنسية في علم الأسلوب هي التي وضعت القواعد النظرية الأولى لهذا العلم) أن علم الأسلوب يجب ألا يبحث في كيفية استخدام الأدباء لهذه التأثيرات الوجدانية، فلا يسأل عن مدى مناسبتها للموقف الوجداني الذي يصوره الشاعر، أو للشخصية التي يقدمها الروائي أو الكاتب المسرحي. فمثل هذه الأسئلة خارجة عن عمل الدارس الأسلوبي، وينبغي أن تظل من اختصاص الناقد. الدارس الأسلوبي إذن ـ في رأي بالي ـ دارس لغوي محض، يدرس «الخامات» اللغوية من حيث دلالاتها الإضافية (وقد فصّل بالي أنواع هذه الدلالات تفصيلاً دقيقاً) مهما تكن طبيعة النص الذي يدرسه، إن كان مأخوذاً من الأدب أو العلم أو الإدارة أو شؤون الحياة العادية. والمسألة عنده مسألة منهج: فالعالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية «الاختيار» التي يقوم بها أي شخص يستعمل اللغة، ولا يبحث عن القوانين الجمالية التي تخص الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة. ولا تزال هذه النظرة سائدة في أوساط اللغويين. حقاً أن كرسّو ـ وهو أحد تلاميذ باليّ ـ لا يقبل هذه التفرقة الحاسمة بين التعبيرية والتلقائية من ناحية، والجمالية والقَصْد من ناحية أخرى، منبهاً إلى أن التأثير الجمالي كثيراً ما يراعى في الاستعمالات «العادية» للّغة، ما دام الغرض من هذه الاستعمالات دائماً هو استمالة السامع إلى ما يقوله المتكلم؛ وأن «القصد» ينبغي أن يكون سبباً لتفضيل النصوص الأدبية على غيرها، وليس العكس؛ من حيث إن الاختيار ـ وهو موضوع علم الأسلوب ـ يكون مع القصد أظهر. ولكن الاختلاف بين كرسّو وأستاذه، أو بين المدارس المختلفة من الأسلوبيين اللغويين، لا يعدو درجة الاعتماد على النصوص الأدبية في استخلاص القوانين الأسلوبية. فبينما نرى فريقاً منهم يفضل الابتعاد عن النصوص الأدبية، لأنها لا تقدم إليهم مواد بسيطة تظهر فيها هذه القوانين بغير تدخّل قوانين من جنس آخر، نجد كرسّو وآخرين يكادون يقتصرون عليها

لسببين: أنها ميسورة، وأنها غنيّة. ولكن كرسّو نفسه يفرق ـ كما فرق أستاذه ـ بين «الأسلوب» و«علم الأسلوب». فهو يقول: «إن في الأسلوب شيئاً يتجاوز واقعة التعبير. فمن ذا الذي يستطيع أن يدعي أنه عرّف أسلوب فلوبير في «سلامبو» لأنه درس ـ بل تعمّق ـ استخدامه للمفردات والصور، والمادة النحوية، وترتيب الكلمات والعبارات؟ إن الأسلوب أكثر من ذلك كله. فليس لنا الحق أن نستبعد منه كل الحياة الباطنية للعمل، منذ ولادته رؤيا غامضة ولكنها متميزة عن كل ما عداها، لا تزال تتشكل شيئاً فشيئاً، مكتسبة الوضوح والقالب، لتصبح الشيء الذي هو موضوع الكتابة»(١).

ولا شك أن مثل هذا القول يعبر عن تواضع محمود من العالم اللغوي. ولكن النقاد الأسلوبيين لهم وجهة نظر أخرى، فهم يرون أن كل هذا الذي ذكره كرسّو عن الرؤيا أو أكثر منه، لا سبيل لنا إلى معرفته إلا من خلال النص المكتوب. وكل معلومة يأتي بها الناقد من خارج هذا النص لتوضيحه ـ سواء أكانت مستمدة من وقائع عامة معاصرة أم من أحداث خاصة ألمّت بالكاتب ـ لا تؤدي إلى اكتشاف الرؤيا إذا لم تكن هذه الرؤيا في النص نفسه.

وهكذا اقتحم مجال «علم الأسلوب» فريق من نقاد الأدب ـ يزدادون عدداً ونفوذاً كل يوم ـ حين وجدوا علماء اللغة قد وقفوا به عند حدود الوصف اللغوي البحت. وقد كانت مشكلة النقد الأدبي ـ ولا تزال ـ وراء هذه الحدود.

فهل يعني هذا أن «علم الأسلوب» ـ كما يرى هؤلاء النقاد ـ ينبغي أن يحل محل النقد الأدبي أو تاريخ الأدب؟

□ □ □

(١) Marcel Cressot: Le Style et Ses Techniques (Paris, P.U.F., S.d.) pp. 11-12.



علم الأسلوب، النقد الأدبي، تاريخ الأدب

اللغويون الخُلَّص من علماء الأسلوب يسجلون الخصائص التعبيرية (بالمعنى الضيق لكلمة التعبيرية كما يستعملها بالي مثلاً) لنوع ما من الاستعمالات اللغوية ـ (ويفضلون الأنواع البسيطة مثل حديث تلفوني، أو إعلان صحفي، أو وثيقة شرعية، الخ) مفصّلين السّمات المميزة للنص من حيث نطق الحروف، وصيغ المفردات وأنواعها، وأشكال الجمل وطرق الربط بينها، غير متجاوزين ظاهر اللغة. وربما استخدموا منهج «تحليل المحتوى» المعروف عند علماء الاجتماع، فصنفوا أنواع الدلالات في مجموعة من النصوص ـ دلالات المفردات، أو الصيغ، أو التراكيب ـ ليجيبوا عن أسئلة معينة تتعلق بالوظائف العملية الظاهرة التي تؤديها هذه النصوص. وبذلك يوضحون أسس «الاختيار» في مجال معين من المجالات التي تستخدم فيها اللغة (وإذا عرفت هذه الأسس علمياً أمكن الانتفاع بها عملياً فيما بعد). وربما جاء بعدهم متخصص في «علم الاجتماع اللغوي» يستنتج الدلالات الاجتماعية للخصائص التي سجلوها عن اللغة المستعملة في الأوامر الإدارية في قطر من الأقطار مثلاً، أو عن اللغة التي يستعملها تلاميذ المدارس في حيٍّ معين خارج فصول الدراسة، الخ. وفي كل هذه الأنواع من التحليل اللغوي يقف المحلل دائماً عند ظاهر اللغة. أما الناقد الأدبي الذي يستخدم التحليل اللغوي فإنه يتعامل مع نص لا يمكنه الوقوف عند ظاهره. فلو ظل واقفاً عند الظاهر لما وصل إلى شيء مهم، وإن قام بكل أنواع التصنيفات والإحصاءات التي يمكن أن يقوم بها عالم

لغوي. إن النتائج اللغوية الصرف التي يمكن الوصول إليها من تحليل شعر زهير أو شعر المتنبي لا تعني الناقد، وكل ما يستطيع العالم اللغوي أن يدعيه في هذه الحالة هو أن النتائج التي وصل إليها بالتصنيف والإحصاء ستظل تنتظر الناقد الأدبي الذي يستنتج منها دلالات فنية. ولكن المرجح أن مثل هذا الناقد سوف ينفق في تصفحها وقتاً غير قليل ثم يزيحها من أمامه يائساً. ذلك أنها لا تقول له شيئاً يهمه. فالعالم اللغوي يهتم بكل شيء في لغة المتنبي أو لغة زهير، لأنه يريد أن يجمع صورة كاملة للّغة. وإذا تحدث عن «أسلوب» زهير أو «أسلوب» المتنبي فهو لا يعني أكثر من مجموع الخصائص التي تميزها. ولا شك أن استخلاص هذه الخصائص عملية بالغة العسر والمشقة، لأنها تتطلب المقارنة باللغة «القياسية» المستعملة في عصر المتنبي أو عصر زهير. فسيكون عليه أن يحدد هذه اللغة القياسية أولاً. لهذا لم يخطىء اللغويون الذين نفروا من دراسة الأساليب الأدبية. فالنصوص الأدبية يمكن أن تدرس دراسة لغوية فقط، أما أن تدرس دراسة لغوية أسلوبية فهذا مطلب يوشك أن يكون مستحيلاً. إنما يستطيع أن يقوم بالدراسة الأسلوبية للنصوص الأدبية ناقد أدبي، تكون مهمته تمييز النص الأدبي من أي نص لغوي آخر، بل من أي نص أدبي آخر. بعبارة أخرى: إن الاختيارات التي يجمعها الناقد الأسلوبي لا يمكن أن تظهر إلا مرتبطة بوظيفتها في أداء موقف شعوري معين صدر عنه النص الأدبي. وكثيراً ما يظهر في هذه الاختيارات اجتراء واضح على اللغة. وقديماً قال نقادنا: إن الشعراء ملوك الكلام، وقال الفرزدق ليغيظ أحد النحويين: علينا أن نقول وعليكم أن تعربوا. وما تمسك الشعراء بحقهم في هذا الاجتراء إلا لأنه امتياز طبيعي تخولهم إياه وظيفتهم. فما دامت وظيفتهم هي اقتناص شوارد الشعور فمن حقهم أن يلووا عنق اللغة إذا بدا لهم ذلك ضرورياً. ومن ثم يولي الناقد الأسلوبي هذه الاختيارات المتطرفة عناية خاصة، وقد سماها النقاد الأسلوبيون «انحرافات» وأعطوا هذا الاسم، في الدراسات الأسلوبية، كل ما يمكن من آيات الاحترام التي لا يحظى بها في

أمور الحياة العادية، حتى قال بعضهم معرفاً علم الأسلوب إنه «علم الانحرافات»[1].

وإذا كان الأمر كذلك، فليس بوسعنا أن نزعم أن علم الأسلوب، كما يراه النقاد الأسلوبيون، ينطوي على أية «قوانين» كما هو شأن العلوم الوصفية، التي يحاول أن يكون واحداً منها. فإذا كان في وسع الأسلوبيين اللغويين أن يستخلصوا قوانين مطّردة تحكم الاختيارات اللغوية في شتى الفروع، فكيف يمكن أن يصاغ قانون «للانحراف» وهو، بحكم تعريفه نفسه، خروج على القانون؟ الأولى إذن أن يعد «الانحراف» في النصوص الأدبية ــ ومثله «الاختيار» في هذه النصوص أيضاً ــ «مبدأ» مسلّماً به، يبيح للشاعر أو الكاتب المبدع أن يضع قانونه الخاص الذي لا يشترط فيه إلا أن يكون الكلام قادراً على التوصيل. أو بعبارة أخرى إن الانحراف ليس له حد يقف عنده إلا المخالفة الصريحة لقوانين اللغة، بحيث تتحطم العلاقات بين الأصوات اللغوية، فتستحيل لغطاً غير مفهوم.

هل يمكن أن يقوم على هذين المبدأين مسعى جديد في الدراسات الأدبية، يخلصها من غموض الانطباعات الذاتية للنقاد، ولعله يساعد، من ثمة، على إرساء أساس جديد للتاريخ الأدبي، فلا يعود حشداً لمعلومات غير متجانسة عن التاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي؟

قبل أن نناقش هاتين المسألتين، يحسن بنا أن نوضح بأمثلة قليلة ما نعنيه بالاختيارات والانحرافات في اللغة الأدبية.

استمع إلى هذين البيتين لمهيار الديلمي:

يا نسيم الصبح من كاظمة   شدّ ما هجت الجوى والبُرَحا!

الصبا، إن كان لا بد الصبا!   إنها كانت لقلبي أروحا!

(1) أنظر: Stephen Ullmann: Language and Style (Oxford, Basil Blackwell, 1964) p 154.

ليس في هذين البيتين معنى طريف، بل إن المعنى فيهما ليس إلا هيكلاً هزيلاً لحمل الألفاظ، لكن فيهما حنيناً غامضاً يصدر ـ في أغلب الظن ـ عن جرس الحروف.

ثم استمع إلى هذا البيت لأمرىء القيس يصف فرسه:

على الذَّبْل جيَّاش كأن اهتزامَهُ   إذا جاش فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ

تجد فيه كلمتين تحكيان صوتين: «جيّاش» وقد كررت في الفعل «جاش») و«اهتزام». وقد وضعت هذه الكلمات الثلاث في إطار من الكلمات يحكي بمجموعه تردد أنفاس الفرس، فيشعرك بروعة الإعجاب، ولا سيما إذا تمثلت بخيالك قدراً ضخمًا يغلي فيه الماء فينبعث منه نشيش وبخار.

ثم استمع إلى هذا البيت لأبي ذؤيب الهذلي، وهو مطلع قصيدة يرثي بها أبناءه الخمسة وقد ماتوا في يوم واحد:

أَمِنَ المَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ؟   والدهر ليس بمعتب من يجزع!

وتأمل هذا الاستفهام الغريب في الشطر الأول وما حفل به من المشاعر المتناقضة: هل ينكر الشاعر على نفسه أن يتوجع من الموت؟ وأية وجيعة أشد من وجيعة الموت؟ ولكنه يذكّر نفسه بأن الجزع لا يجدي، فإذا غضب فإن الدهر لن يترضّاه، لأن الذاهبين لن يعودوا. لقد بلغ الحزن أقصى مداه، فتحول إلى استسلام.

وانتبه إلى تقديم الجار والمجرور «من المنون» على بقية أجزاء الجملة الاستفهامية. ويقول البلاغيون إن التقديم في مثل هذه الحالة يفيد القصر، أو إن المستفهم عنه هو ما تلا همزة الاستفهام. فكأن موضع تساؤله ليس التوجع في ذاته، بل التوجع من نزول الموت لا من أي شيء آخر. وهذا يجعل الاستفهام أشد غرابة، فليس ثمة فجيعة أشد من الموت المفاجىء،

فما بالك إذا كانت الفجيعة مضاعفة؟ وتقول لنا البلاغة أيضاً إن الاستفهام هنا قد خرج عن معناه، وتذكر معاني عدة يخرج إليها الاستفهام، لعل أقربها إلى مناسبة هذا البيت وسياقه هو التقرير؟ أو الإنكار؟ أو التعجب؟ ولكننا في الحقيقة لا نستطيع أن نطمئن إلى معنى واحد من هذه المعاني الثلاثة، ولعلها جميعاً لا تفي بوصف الحالة الوجدانية المعقدة التي عبرت عنها الجملة الاستفهامية في البيت.

مثل هذه الطريقة في النقد ستبتعد بالضرورة عن الحكم بالجودة أو الرداءة، وهو ما يتصوره الكثيرون من دارسي الأدب على أنه وظيفة النقد الوحيدة أو الأساسية. فإذا كان عمل الناقد الأسلوبي هو تبيّن الارتباط بين التعبير والشعور، فيجب أن يكون قادراً على الاستجابة للقطعة الأدبية التي يدرسها، وإلا فإنها ستظل بالنسبة له حروفاً ميتة. لهذا يصرح بعض علماء الأسلوب بأن الناقد الأسلوبي لا يمكن أن يدرس عملاً لا يتذوقه. وإذا بدا أن هذه الخاصية للنقد الأسلوبي تضيق عمل الناقد فلا شك أنها تزيده عمقاً وصدقاً. ومع ذلك فإن الزعم بأن تعاطف الناقد مع العمل الذي ينقده يضيّق مجال عمله زعم غير صحيح. فالناقد الواسع الأفق يتذوق أعمالاً مختلفة الاتجاهات والأشكال، وإذا كان العمل أضعف من أن يثير اهتمامه، فمعنى ذلك أنه لا يستحق النقد. فكل نقد جاد ـ لا النقد الأسلوبي فحسب ـ ينطوي على حكم ضمني بأن العمل المنقود يستحق القراءة. والفرق بين الناقد الأسلوبي والناقد الانطباعي هو أن الأول أكثر موضوعية، لأنه ينطلق من تحليل للنص المكتوب، قائم على مبادىء علمية، في حين أن الثاني ينطلق من مشاعره الخاصة إزاء العمل، وقد تعكس هذه المشاعر صورة صادقة للعمل، ولكنها في كثير من الأحيان تكون بعيدة عنه. أما الاتجاهات «الموضوعية» الحديثة في النقد الأدبي، غير الاتجاه الأسلوبي، فإنها لم تستطع حتى الآن أن تحدد مفاهيم خاصة أو لغة علمية اصطلاحية خاصة للنقد الأدبي، ومن ثم غدت أشبه بعناصر لم يتم

نضجها معاً في مزيج مستمد من علم النفس تارة ومن علم الاجتماع أو علم الأنثروبولوجيا تارة أخرى (بمختلف مدارسها). ولعل هذا هو ما أغرى بعض علماء الأسلوب ـ مثل رومان جاكوبسون ـ بأن يتحدثوا عن النقد الأدبي كما لو كان شيئاً من مخلفات الماضي.

على أن النقد الأسلوبي لا يمكنه أن يستوفي كل جوانب العمل الأدبي إلا إذا هشم أطرافه حتى تتسع له طاقة الدرس الأسلوبي، أو مطّ الدرس الأسلوبي فوق طاقته ليتسع للعمل الأدبي بكل جوانبه. ولقد كان كرسّو على حق في تقريره أن دراسة العمل الأدبي لا يمكن أن تقتصر على دراسة عبارته اللغوية. ولكننا لا نقبل ذلك التمييز المضحك بين الدراسة الأسلوبية ودراسة الأسلوب. ليكتب من شاء من النقاد والأدباء وغيرهم عن «الأسلوب» بأي معنى يشاءون (وقد مرت بنا بعض هذه المعاني في الفصل الأول) فلا حجر على أحد فيما يكتب أو يقول، واللغة لا تنظم بقوانين تفرضها سلطة غير سلطة المتعاملين بها. ولكننا نرى أن كلمة «الأسلوب» إذا تجاوزت معنى «الاستعمال الأدبي الخاص للغة» لم تعد لها قيمة كاصطلاح علمي مفيد. فالجوانب التي ذكرها كرسّو ـ وغيرها أيضاً، ونعني على الخصوص تلك المسائل التي تتعلق بالأنواع الأدبية ـ موضوعات مشروعة وضرورية للنقد الأدبي، إلا أن اعتبارها دراسات في «الأسلوب» هو نوع من خلط المفاهيم. وأساس التمييز واضح عندنا بدرجة كافية: فهناك عناصر في الأدب تتجاوز الدلالات اللغوية المباشرة وغير المباشرة (ومن ثم يمكن عرضها بصور مختلفة ـ مثل الشخصية الروائية أو التمثيلية، وزاوية الرؤية في العمل الروائي، وعلاقة الزمن الروائي بالزمن الخارجي، وطبيعة الموضوع وطبيعة «الأنا» في القصيدة الغنائية، إلخ). وهناك علاقات تربط العمل الأدبي بموقف إنساني له جذوره في الشخصية أو في المجتمع. وهذه كلها مسائل لا يمكن بحثها بالمنهج الأسلوبي.

ولكن التمييز لا يعني الفصل. فعلم الأسلوب والنقد الأدبي يتعاونان ويتكاملان. وإذا كان علم الأسلوب قد اشتد عوده اليوم وأصبح أقرب إلى الموضوعية من شقيقه الأكبر «النقد الأدبي»، فإنه يسيء إلى نفسه قبل أن يسيء إلى هذا الشقيق إن هو حاول أن يغتصب مكانه. إن النقد الأدبي في طريقه إلى أن يصبح ـ بدوره ـ علمًا. وهو قادر ـ حتى بحالته الحاضرة ـ على أن يستعين بعلم الأسلوب دون أن يتنازل عن حقه في الوجود[١].

ويصدق القول نفسه على تاريخ الأدب. فتاريخ الأدب كما يدرس اليوم هو تاريخ لأي شيء وكل شيء إلا الأدب. ولكن هذا لا يعني أن منهج علم الأسلوب في تحليل النصوص الأدبية يمكن أن يوصلنا ـ وحده ـ إلى كتابة تاريخ الأدب بطريقة أمثل. إننا إذ نحلل نصاً أدبياً ما تحليلاً أسلوبياً ـ مهما يكن دقيقاً وعميقاً ـ لا نستطيع أن نقفز منه إلى أحكام عامة عن عصره. فلا بد للوصول إلى هذه الأحكام من إضافة حقائق أخرى، بعضها مستمد من نصوص أدبية ذات صلة بالنص الأول، وبعضها حقائق لا توصف بأنها أدبية. حقاً أن الثقافة الموسوعية والعميقة لنا قد مثل شبتسر يمكن أن تغطي على هذا النقص، ولكن الخطأ يترصد دائمًا لمن يحاولون الوصول إلى أحكام عامة دون أن يبالوا بسلامة المنهج مهما تكن ثقافتهم[٢].

□ □ □

(١) حديثنا هنا يتناول التمييز بين المناهج، فللدراسة الأسلوبية أدواتها وللنقد الأدبي أدواته. أما أن يجمع دارس واحد أو بحث واحد بين الدراسة الأسلوبية والدراسة النقدية، أو بين الدراسة الأسلوبية والدراسة التاريخية، فأمر لا يستبعد، إذا وفّر الأدوات اللازمة لكلا الجانبين.

(٢) انظر:
Leo Spitzer: Linguistics and Literary History Essays in Stylistics (New-York, Russel & Russel 1962) pp. 1-39.



علم الأسلوب وعلم البلاغة

إن تحديد العلاقة بين علم الأسلوب والنقد الأدبي أو تاريخ الأدب أمر يسير نسبياً. أما العلاقة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة ـ وقد ألمحنا إليها في مقدمة هذا الكتاب ـ فتحتاج إلى وقفة أطول.

لعل أشهر تعريف للبلاغة عند القدماء هو أنها «مطابقة الكلام لمقتضى الحال». وكذلك عرفوا علم المعاني بأنه «العلم الذي تعرف به أحوال اللفظ العربي التي يكون بها مطابقاً لمقتضى الحال.» ولعلك تلاحظ أن عبارة «مقتضى الحال» لا تختلف كثيراً عن كلمة «الموقف». وكذلك لا نجد اختلافاً أساسياً بين نظرة علم الأسلوب إلى الموقف ونظرة علم البلاغة إلى مقتضى الحال. فقد أوضحنا فيما سبق أن القائل يراعي هذا الموقف بأبعاده المختلفة حتى يستطيع أن يوصل المعنى إلى سامعه أو قارئه بطريقة مقنعة ومؤثرة. "كل من علم الأسلوب وعلم البلاغة ـ إذن ـ يفترض أن هناك طرقاً متعددة للتعبير عن المعنى، وأن القائل يختار أحد هذه الطرق لأنه في نظره أكثر مناسبة للموقف" والهدف النهائي لعلم الأسلوب ـ كما يراه كثير من علماء الأسلوب ـ هو أن يقدم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما يختص به كل منها من دلالات. وهذا نفسه هو ما يصفه علم البلاغة. فنحن نعرف مثلاً أن علم البلاغة يتناول طرقاً معينة في استعمال المفردات، كالاستعارة والمجاز المرسل والكناية، ويبحث قيمة كل طريق من هذه الطرق؛ ويتناول أنواعاً معينة من الجمل الخبرية

والجمل الاستفهامية، وطرقاً معينة في تركيب الجملة، كحذف بعض أجزائها أو تقديم بعض أجزائها على بعض، ويبحث قيمة ذلك كله. ولعلك تلاحظ أننا حين أخذنا في تحليل بعض نماذج من اللغة الشعرية في الفصل السابق، وجدنا من الضروري أن نستخدم بعض المفاهيم البلاغية.

ولا شك أن دارس علم الأسلوب في هذا العصر سعيد الحظ جداً إذ يجد بين يديه هذه الحصيلة الوافرة المنظمة من الملاحظات حول الألفاظ والتراكيب، ودلالاتها التي تتجاوز الدلالات المعجمية والنحوية. ولكن ثمة فروقاً مهمة ينبغي أن يظل دارس علم الأسلوب على ذكر منها:

الفرق الأول والأهم يرجع إلى أن علم البلاغة علم لغوي قديم وعلم الأسلوب علم لغوي حديث. وقد أوضحنا فيما سبق اختلاف المنهج بين العلوم اللغوية القديمة والحديثة. فالعلوم اللغوية القديمة تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت، في حين أن العلوم اللغوية الحديثة تسجل ما يطرأ عليها من تغير وتطور. ومع أن علم البلاغة يلاحظ اختلاف طرق التعبير تبعاً لاختلاف مقتضى الحال، فإن هذه الاختلافات لا تخرج عن الإمكانيات الثابتة للغة العربية. هل يستخدم «التقديم والتأخير» مثلاً بنفس الكثرة في النثر كما يستخدم في الشعر؟ وهل يستخدم في عصرنا هذا بقدر ما كان يستخدم في القرن الثاني أو الثالث؟ وكيف تطور استخدام السجع من العصر الجاهلي حتى القرن العاشر؟ ولماذا هجره الكتاب في العصر الحديث؟ هذه كلها مسائل لا تعرض لها البلاغة، لأنها تتناول التقديم والتأخير والسجع وغيرهما منفصلة عن الزمن والبيئة. وعلم الأسلوب، كسائر العلوم اللغوية الحديثة، يدرس الظواهر اللغوية ـ أعني الجانب الذي يخصه منها ـ بطريقتين: طريقة أفقية، تصور علاقة هذه الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد، وطريقة رأسية، تمثل تطور كل ظاهرة من هذه الظواهر على مر العصور.

ويترتب على هذا الفرق الأساسي فرق ثان على قدر كبير من الأهمية.

فما دامت القوانين التي يصل إليها علم البلاغة قوانين مطلقة، لا يلحقها التغيير من عصر إلى عصر، أو بين بيئة وبيئة، أو شخص وشخص، فمن الضروري أن تراعى دائماً، كما تراعى قوانين النحو. حقاً أن القوانين البلاغية تقوم على الاختيار بين عدة تراكيب نحوية صحيحة، ولكن هذا الاختيار نفسه محكوم بقوانين، تجعل العدول عن التركيب المناسب طبقاً لهذه القوانين خطأً بلاغياً. ولذلك قال البلاغيون عن علم المعاني إنه علم يحترز به عن الخطأ في أداء المعنى المراد، كما قالوا عن علم البيان إنه علم يحترز به عن التعقيد المعنوي، والتعقيد المعنوي عندهم يقابل التعقيد اللفظي، الذي هو خطأ في ترتيب الألفاظ. أما علم الأسلوب فإنه إذ يسجل الظواهر ويعترف بما يصيبها من تغير، ويحرص فقط على بيان دلالاتها في نظر قائليها ومستمعيها أو قارئيها، فطبيعي ألا يتحدث عن صحة أو خطأ.

ونعبر عن هذا بقولنا إن علم البلاغة علم معياري، على حين أن علم الأسلوب علم وصفي. ولكن هل يعني هذا أن علم الأسلوب يدخل في دائرة تلك العلوم البحتة، التي لا صلة لها بالذوق؟

هذا غير صحيح. وتعليل عدم صحته راجع إلى طبيعة المادة التي يدرسها علم الأسلوب. فيجب ألا ننسى أن مادة علم الأسلوب هي التأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية. ولسنا نعرف سبيلاً أوثق لمعرفة تلك التأثيرات الوجدانية من وجدان الدارس نفسه.

وهنا يلوح لنا شبح الذاتية الذي حسبنا أننا تخلصنا منه. إن نظرية الأسلوب كلها تعتمد على فكرة «الاختيار» وفكرة «الانحراف». وإذن

فنحن عندما نقرأ نصاً ما قراءة أسلوبية، نحاول أن نميز الاختيارات والانحرافات فيه، لأنها هي المفاتيح التي تمكننا من الولوج إلى العالم الشعوري الكامن وراء القطعة الأدبية. ولكن من أدرانا أن ما نعده اختيارات أو انحرافات ذات دلالة، قد لا يكون كذلك عند قراء آخرين؟

سنعود إلى بحث هذه المشكلة بالتفصيل عندما نحاول أن نرسم الخطوات العملية للدراسة الأسلوبية لنص ما. أما الآن فيكفي أن نقول: إن أي تخطيط علمي لعملية القراءة لا ينبغي أن يحولها إلى عملية آلية. فالكتابة والقراءة طرفان في عملية توصيل واحدة، وهذه العملية لا بد لها من أساس مشترك بين الطرفين. ومن ثم "يحس القارىء، من أول قراءة، بقدرة التوصيل ومداه. ولا بد أن تلقيه القطعة الأدبية في نوع من القلق، راجع إلى أن جهازه اللغوي مطالب بأن يتكيف طبقاً للشروط الخاصة بالقطعة الأدبية.

«والإحساس بهذا القلق واكتشاف أسبابه يعني اكتشاف التصور الكامن وراء القطعة. ومن ثم نقول إن القراءة الأسلوبية ليست إلا تدريباً للقدرة الطبيعية على القراءة، وما نسميه اختيارات وانحرافات ليس إلا توضيحاً لأسباب القلق التي يشعر بها القارىء حين يجابه بطريقة خاصة في استعمال اللغة.»

وثمة فرق ثالث بين علم البلاغة وعلم الأسلوب. وهذا الفرق يرجع إلى نظرة كل منهما إلى «الموقف».

لقد أشرنا في مستهل هذا الفصل إلى أن كلمة «الموقف» في علم الأسلوب تقوم مقام «مقتضى الحال» في علم البلاغة. فكما أن علم البلاغة يقرر أن الكلام يطابق — أو ينبغي أن يطابق — مقتضى الحال، فكذلك

يقرر علم الأسلوب أن نمط «القول» يتأثر بالموقف. ومع أننا نستطيع أن نترجم اصطلاحي «مقتضى الحال» و«الموقف» كليهما «بظروف القول» فإنه تبقى هناك بعض الفروق في دلالة كل منهما.

فالبلاغيون أنشئوا علمهم في ظل سيادة المنطق على التفكير العلمي — حتى في الموضوعات الأدبية — ولخدمة الخطابة أكثر من خدمة الفن الشعري. ولذلك فإن أهم عنصر في ظروف القول عندهم هو الحالة العقلية للمخاطب، وإن كانت المادة الأدبية قد فرضت عليهم، في كثير من الأحيان، الاهتمام بالحالة الوجدانية للمخاطب والمتكلم جميعاً. أما علم الأسلوب فقد نشأ في هذا العصر الذي دخل فيه علم النفس إلى شتى مجالات الحياة، وقد عني علماء النفس المحدثون بالجانب الوجداني من الإنسان أكثر مما عنوا بالجانب العقلي، ولذلك نجد «الموقف» في علم الأسلوب أشد تعقيداً من مقتضى الحال. فإلى جانب العوامل الخارجية الكثيرة التي أشرنا إليها فيما سبق، والتي يرجع بعضها إلى القائل وبعضها الآخر إلى المتلقي، ويكون بعضها الآخر مشتركاً بينهما، كالمنشأ، والجنس، والسن، والبيئة، والمركز الاجتماعي، هناك العوامل الفردية التي ترجع إلى القائل وحده، وهي عوامل يرجع معظمها إلى الشخصية أو المزاج، كالحدة أو الهدوء، والدعابة أو الرزانة، والتواضع أو الغرور، وما بين هذه الأطراف وغيرها مما لم نذكره، من درجات متفاوتة أو متقاربة. هذا كله إلى جانب عامل وجداني مهم آخر وهو موقف القائل من مخاطبه في لحظة القول بالذات.

وما دمنا نتكلم عن الأسلوب في الأعمال الأدبية بالذات فيجب ألا ننسى أن العلاقة بين المرسل والمستقبل (المبدع والمتلقي) تختلف من فن إلى فن: فهي في الرواية غيرها في المسرحية، وهي في القصيدة الغنائية غيرها في كل منها. ولنوع العلاقة النفسية في كل حالة أثره في اللغة المستعملة.

وهذه نقطة من نقاط الالتقاء الرئيسية بين الدراسة الأسلوبية والدراسة النقدية.

ومن جهة أخرى "تتجلى سيطرة المنطق على علم البلاغة في تبويب هذا العلم. فإنه لم يكد يخرج في هذا التبويب عن موضوعين اثنين: دلالة اللفظ المجرد (وهو ما يسميه المناطقة بالتصوّر) ويدخل فيه المجاز والاستعارة والكناية؛ ودلالة الجملة (وهو ما يسميه المناطقة بالتصديق) ويدخل فيه الخبر والانشاء والحذف والذكر والتقديم والتأخير والقصر". ولم تتحرر البلاغة من هذا التبويب المنطقي إلا حين أضافت موضوع الربط بين الجمل (الفصل والوصل) وموضوع الإيجاز والإطناب. ولكنها تركت ظواهر لغوية مهمة يعنى بها علم الأسلوب. فقبل دراسة الدلالة المعنوية للكلمة يدرس علم الأسلوب تأثيرها الصوتي الذي يرجع إلى طولها ووزنها وطبيعة حروفها إلخ. ثم هناك ظاهرة الإيقاع التي تسيطر على القطعة كلها، بل تطبع شعر الشاعر أو كتابة الكاتب أو خطابة الخطيب بطابع خاص.

ويترتب على الفروق الثلاثة السابقة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة فرق رابع وأخير: وهو اتساع آفاق علم الأسلوب اتساعاً كبيراً بالقياس إلى علم البلاغة. فعلم الأسلوب يدرس الظواهر اللغوية جميعها، من أدنى مستوياتها ـ الصوت المجرد ـ إلى أعلاها وهو المعنى. ثم هو يدرسها في حالة البساطة وفي حالة التركيب. فمن الناحية الصوتية يدرس الجملة والفقرة كما يدرس الكلمة المفردة، ومن الناحية المعنوية يدرس المعنى الكلي أو الغرض الذي تدل عليه القطعة أو تشير إليه كما يدرس دلالات الكلمات والجمل.

"ثم إن علم الأسلوب لا يكتفي بدراسة الظواهر اللغوية في عصر واحد، ولا يمزج بين العصور كما تفعل البلاغة، بل يمكن أن يتتبع تطور

الظاهرة على مر العصور. ولا يكتفي بدراسة الدلالات الوجدانية العامة الزائدة على الدلالات المباشرة لمختلف التراكيب اللغوية، بل يدرس أيضاً الصفات الخاصة التي تميز هذه الدلالات الوجدانية في أسلوب مدرسة أدبية معينة أو فن أدبي معين، أو في أسلوب كاتب بالذات، أو عمل أدبي واحد بعينه."

ولذلك ينبغي ألا نختم هذا العرض النظري قبل أن نعرف بميادين الدراسة الأسلوبية في شيء من التفصيل.

□ □ □



ميادين الدراسة الأسلوبية

عرفنا فيما سبق أن علم الأسلوب يعد بين العلوم اللغوية الحديثة، وأنه وثيق الارتباط بعلم اللغة العام. وعلم اللغة العام يبحث في اللغة بوصفها ظاهرة إنسانية تحكمها قوانين مشتركة بين لغـات الأمم على اختلافها. ولعل أهم هذه القوانين التي مرت بنا هو أن أي لغة من اللغات تشتمل على عدة أشكال أو مستويات للتعبير: فلغة العلم تختلف عن لغة الأدب، وهما تختلفان عن لغة الحديث اليومي؛ وتحت كل نوع من هذه الأنواع أقسام: فلغة العلوم الرياضية تختلف عن لغة العلوم الطبية، ولغة الشعر تختلف عن لغة النثر، ولغة الحديث التلفوني تختلف عن لغة الحديث العادي، وهلم جرا.

على أن علم الأسلوب لا يمكن أن يعتمد على هذه القوانين الكليـة فقط، فلكل لغة ـ وإن خضعت لهذه القوانين ـ نظامها الخاص الذي نسميه نحو هذه اللغة، ومعجمها الخاص الذي نسميه متنها. وإذا كان هذا المعجم وذاك النظام يتنوعان إلى أشكال أو مستويات متعددة طبقاً للقوانين العامة التي تحدثنا عنها، فإن التنوع لا يخرج عن أصول هذه اللغة في نحوها ومفرداتها. ومن ثم فإن علم الأسلوب مرتبط أيضاً بمتن اللغة ونحوها. فدارس الأسلوب عليه أن يراجع كتب اللغة والنحو ليعرف نوع التصرف في النص الذي أمامه.

ثم إن تعدد مستويات التعبير، واختلاف طرقه، قد أديا بعلماء اللغة

إلى الالتفات إلى التأثيرات الوجدانية للألفاظ والعبارات، ومن هنا ارتبط علم الأسلوب بالأدب، لما تتميز به اللغة الأدبية بالذات من تأثير وجداني واضح. ودراسة الأعمال الأدبية هي ما يشتغل به النقد الأدبي.

فالدراسات الأسلوبية تشغل مساحة واسعة، تمتد من: القوانين اللغوية العامة التي قد تشمل عدة لغات، إلى القوانين اللغوية الخاصة بلغة بالذات، إلى التحليل الأدبي لعمل معين أو جملة أعمال من جنس واحد. ولكن هذه المساحة الواسعة يحددها اختصاص علم الأسلوب بالتأثيرات الوجدانية (الإضافية) للظواهر اللغوية التي تخرج عن النمط العادي.

ولنضرب بعض الأمثلة التي توضح أنواع الدراسات الأسلوبية في مجال اللغة الأدبية.

١ ـ **النوع الأول**: الدراسة الأسلوبية للقوانين اللغوية العامة (ويمكننا أن نسمي هذه الدراسات **علم الأسلوب المقارن**):
ثمة ظاهرة تميز الشعر عن النثر في جميع لغات العالم. وهي أن لغة الشعر موقّعة، أي أن فيها نوعاً من الموسيقى. ولهذا كان القدماء يتغنون بالشعر، ونعرف مثلاً أن الأعشى سمي صنّاجة العرب لأنه كان يتغنى بشعره، كما نقرأ في كتب الأدب القديمة حين يرد نص شعري: «وأنشد»، فإلقاء الشعر إذن كان إنشاداً، لأن الشعر بطبيعته قريب من الغناء.

يبحث علم اللغة العام في الخصائص التي يستمد منها الشعر موسيقاه، فيلاحظ أن ثمة لغات تعتمد في بناء كلماتها على اختلاف المقاطع في الطول؛ والمقاطع هي أصغر الأجزاء التي تنحلّ إليها الكلمات عند النطق، وكل مقطع يتكون من حرف صامت (كالباء والتاء والجيم الخ). وحركة طويلة أو قصيرة (وهي الألف والواو والياء والفتحة والضمة

والكسرة في العربية). وواضح من تقسيم الحركات العربية إلى طويلة وقصيرة أن الشعر العربي لا بد أن يستمد موسيقاه من اختلاف طول المقاطع. فهو يأتي بالمقاطع الطويلة والقصيرة متعاقبة على نُظُم معينة، يسمى كل نظام منها بحراً. ولكن ثمة لغات أخرى لا تبرز فيها ظاهرة اختلاف المقاطع في الطول، بل تبرز ظاهرة اختلاف درجات الشدة في نطق المقاطع، ومن هذه اللغات اللغة الإنجليزية، ويمكنك أن تلاحظ ذلك إذا استمعت جيداً إلى شخص إنجليزي في كلامه العادي. ففي هذه اللغات يضطر الشعر إلى أن يقيم موسيقاه على تعاقب المقاطع الشديدة والمقاطع الرخوة.

ويلاحظ علم اللغة العام أيضاً أن بعض اللغات (وفي مقدمتها العربية والفرنسية) تلتزم القافية (أي اتفاق أواخر الأبيات في نوع الحروف) وبعضها الآخر يراعي ذلك في بعض أنواع الشعر دون بعض، أو يهمل التقفية جملة.

هذه هي بعض الظواهر التي يسجلها علم اللغة العام حين يعرض لبحث لغة الشعر، فيربطها بظاهرتين لغويتين هامتين وهما ظاهرة «الشدة» وظاهرة «الطول» في نطق المقاطع، ويقسم اللغات إلى فئات بحسب الظواهر التي يجدها أكثر بروزاً في موسيقاها الشعرية.

أما النقد الأدبي فينظر إلى الإيقاع باعتباره عنصراً أساسياً في الفنون كلها، ويعرفه بأنه الحركة المنتظمة في الزمن، ويربطه بالتكرار، ويرجعه إلى عاملين: أحدهما جسمي (أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم) كحركة القلب، فهذه حركة منتظمة تتألف من انبساط وانقباض متعاقبين؛ والعامل الثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل. وليس هذا العامل منفصلاً عن سابقه، لأن تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجاً يجب أن يراعى طبيعة حركة الجسم، وأنت تلاحظ ذلك في أغاني العمال على الخصوص، إذ إن الغناء الجماعي يساير طبيعة الحركة سرعة وهدوءاً كما هي الحال في أغاني البنائين

والصيادين. هناك إذن علاقة ثلاثية بين الإيقاعات الفنية وإيقاعات العمل والإيقاعات الجسمية، وكأن إيقاع الأغنية يساعد على تنظيم ضربات القلب وحركات اليدين والرجلين بحيث تؤدي الوظيفة المطلوبة منها. ولكن هذه الأشكال الأولية من الإيقاع وإن ساعدتنا على تبين أصله في اللغة الفنية لا ينبغي أن تنسينا أن ثمة اختلافاً كبيراً في درجة التعقيد من أغنية العمل المنشّطة أو أغنية المهد المهدِّئة إلى قطعة من الشعر أو قطعة من النثر الفني. فنحن نلاحظ أن المعاني لا تكاد تكون لها قيمة ــ أو ليست لها قيمة على الإطلاق ــ في تلك الأشكال الأولية من التعبير الشعري، فاللغة هنا لا تستخدم إلا من أجل قيمتها الصوتية الإيقاعية. وهذا بعكس الأشكال العليا من التعبير اللغوي. ومن ثم يهتم النقد بدراسة العلاقة بين الإيقاع والمعنى. فهل يا ترى توجد مناسبة بين الأوزان الشعرية المختلفة من ناحية، وأغراض الشعر ومعانيه من ناحية أخرى؟ هل لبحر «الكامل» التام مثلاً طبيعة خاصة تجعله يدل على معاني أو أغراض أو انفعالات معينة، بغض النظر عن الكلمات التي يمكن أن تصاغ في ذلك الوزن أفكاراً؟ هذه واحدة من مشكلات «الإيقاع» التي يعنى بها النقاد.

وهنا يأتي دور علم الأسلوب في استخدام مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة الخصائص الجمالية التي يتصف بها الإيقاع الشعري مقارناً بالنثر من ناحية، وبالموسيقى من ناحية أخرى؛ والموازنة بين الطرق التي تتبعها أشعار الأمم المختلفة في تحقيق عنصر الإيقاع، ومدى الحرية التي تبيحها كل طريقة للشاعر كي ينوع تأثيراته الموسيقية.

وقد كتب الشيء الكثير في الثلاثين سنة الأخيرة عما سمي «بالشعر الحر»، واحتدم النقاش حول قيمته، نظراً لتحرره من التزام القافية الواحدة والطول الواحد للأبيات. واتهم أصحابه بأنهم يقلدون بعض الحركات الأجنبية تقليداً أعمى، وأنهم يهدمون موسيقية الشعر العربي، وذهب آخرون ــ على العكس ــ إلى أنه يسير بهذه الموسيقية نحو التطور

الذي يتفق مع روح العصر، ويحل محل الإيقاع الرتيب للشعر العربي المألوف إيقاعاً أكثر تنوعاً. ولكن معظم هذا النقاش كان يدور بعيداً عن المفاهيم اللغوية العلمية، ولذلك لا نعده من الدراسات الأسلوبية.

وإذا كانت «الموسيقية» ظاهرة مشتركة بين أشعار اللغات المختلفة، مع تنوع صور هذه الموسيقية، فثمة ظاهرة أخرى تتممها ولا تكاد تنفصل عنها، كما يقول «وارن» مستشهداً بقول للناقد المعاصر «ماكس إيستمان» ومشيراً إلى أن كولردج قد أشبع هذا الموضوع بياناً في كتابه «سيرة أدبية»[١] تلك هي ظاهرة التعبير بالصور. فهي ــ مثل ظاهرة الإيقاع ــ شديدة الالتصاق بالناحية الوجدانية في الإنسان. على أن ظاهرة «التعبير بالصور» ليست مقصورة على الشعر، بل هي تشمل الشعر والنثر، وحتى لغة الكلام العادية، يقول الطفل لأبيه مثلاً «أنا أحبك قد الدنيا»، فهو يجسم عاطفة في أكبر صورة يصل إليها خياله. ويقول عمر بن أبي ربيعة:

ثم قالوا: تحبها؟ قلت بهرا   عدد الرمل والحصى والتراب

وعلم اللغة العام ينظر إلى العلاقات المجازية ــ التي تقوم عليها الصور ــ على أنها إحدى الطرق الرئيسية للنمو اللغوي، فنحن نصف لوناً ما بأنه «وردي»، وشكلاً ما بأنه «كرويّ»، ونصف الرأي الذي ينهي خلافاً بأنه «قاطع» و«حاسم»، وبعكسه الرأي «المتردد» و«المذبذب»، وكل هذه الكلمات أخذت من صور محسوسة، واستعملت لصور محسوسة أخرى أو لمعان مجردة. وتستعمل اللغة المجازية حتى في لغة العلم، فهناك «الميكروبات العصوية» و«الديدان الشريطية»، بل هناك الذرّة وهي في الأصل النملة الصغيرة.

---

(١) René Wellek and Austin Warren: Theory of Literature (New-York, Harcourt, Brace & Co. 1949) p. 190.

والبلاغة تبحث التعبير بالصور في أبواب التشبيه والاستعارة والكناية؛ وهي أبواب مشتركة بين بلاغات الأمم المختلفة. ولكن الملاحظ أن علوم البلاغة القديمة ـ سواء عند اليونان والعرب ـ تنظر إلى الصورة نظرة منطقية، فالتشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، والاستعارة هي نقل الكلمة من معناها الأصلي إلى معنى آخر لمشابهة بينهما، والكناية هي الدلالة على الشيء بلازم من لوازمه. فالمشاركة والنقل واللزوم مفاهيم منطقية لا تساعد كثيراً على فهم حقيقة ما يجري في الصورة الأدبية. ولذلك فإن نقاد الأدب يفضلون استخدام الاصطلاح العام ـ «الصورة» ـ للدلالة على تلك الخاصية التي تميز اللغة الأدبية إلى جانب الخاصية الموسيقية، ويلاحظون أن الصورة الأدبية تؤدي وظيفتين: تقريب المعنوي من المحسوس، والجمع بين معنيين متباعدين. ولكنهم ـ على عكس البلاغيين في مصطلحاتهم ـ يتوسعون في معنى الصورة توسعاً شديداً، ويختلفون ـ تبعاً لذلك ـ في استخدامها لتحليل الأعمال الأدبية. فبعضهم ـ مثل «فرانك كرمود» في كتابه «الصورة الرومنسية» يوسع مدلولها بحيث تشمل العمل الأدبي بجميع أبعاده، وكأن الصورة عنده هي نوع من تصور الوجود، أو كأنها تساوي ما يسميه بعض النقاد «الرؤية» أو عالم الكاتب أو الشاعر. وفي مقابل ذلك نجد نقاداً آخرين يكادون يحصرون الصورة في الاستعارة والتشبيه أو يضيفون إليهما الأوصاف، ومن هؤلاء الشاعر الانجليزي الناقد «سيسل داي لويس» في كتابه «الصورة الشعرية». ولذلك وجد علماء الأسلوب مجال البحث واسعاً حول هذا المصطلح. والأعمال التي تمكن الإشارة إليها في هذا الصدد أكثر من أن تحصى. ولكننا نكتفي بالإشارة إلى عملين اثنين: أولهما «فلسفة البيان» للناقد الإنجليزي «أ. أ. رتشاردز» (وهو يعدُّ من رواد علم الأسلوب ولا سيما في كتابه هذا). ومجمل نظريته ـ بشيء من التصرف ـ أن الصورة الأدبية على اختلاف أشكالها أشبه بمركب كيميائي يفقد فيه الطرفان صفاتهما الأصلية ويستحيلان معاً إلى شيء جديد، أي أنها نوع من النشاط

التركيبي للذهن، يختلف عن النشاط التحليلي الذي يعتمد عليه التفكير العلمي. ونستطيع أن نمثل لذلك بأبيات امرىء القيس المشهورة:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله ... عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطّى بصلبهِ ... وأردف أعجازاً وناء بكلكلِ

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلِ ... بصبح وما الإصباح منك بأمثلِ

فتشبيه الليل بموج البحر يجعله ليلاً من نوع خاص، ليلاً يغمر المرء فإذا هو كالغريق، ليلاً تمر ساعاته متشابهة حتى ليبدو وكأنه لا نهاية له. وموج البحر ـ وهو المشبه به ـ ليس موجاً عادياً كذلك، بل هو حالة خاصة من الموج: موج حالك السواد، يحيط بالإنسان من كل جانب، فلا يعرف كيف يهتدي فيه. ولولا أن الصورة التي نشأت من التشبيه أصبحت معنى مركباً من معنى «الليل» و«معنى موج البحر» لما ساغ لامرىء القيس أن يضيف إليها صورة الستائر المسدلة، ليوحي إلى الذهن بمعنى جديد وهو معنى الانفراد والوحشة. ونستطيع أن نقول مثل ذلك عن البيت الثاني.

والكتاب الثاني هو «نحو الاستعارة» لـ «كريستين بروك روز»، وهو يستعرض النظريات البلاغية السابقة التي عالجت الاستعارة من ناحية العلاقة المعنوية بين طرفيها (وتعريف الكتاب للاستعارة ينطبق على الصورة البيانية عموماً) ويقترح ـ بدلاً من ذلك ـ أن يُنظر إليها من جهة التركيب النحوي. وتنبغي الإشارة إلى أن إمام البلاغيين العرب، عبد القاهر الجرجاني، قد تنبه إلى هذه الفكرة حين حاول أن يخضع بلاغة الاستعارة لما سماه «النظم» (أي الترتيب النحوي) ولكنه لم يتتبع الفكرة في جميع تفصيلاتها.

وقد وجدنا في دراساتنا التطبيقية (القسم الثاني من هذا الكتاب) أن فكرة «الصورة الأدبية» تَغْنى كثيراً إذا ربطت بفكرة «الحقول الدلالية» التي يتحدث عنها علماء الدلالة أو «السيمانطيقا» من العلوم اللغوية. ومؤداها

أن هناك ارتباطات معنوية تلتقي عندها مجموعات من الكلمات: فمجموعة تدل على الزمن ومجموعة تدل على اللون وثالثة على الطعام أو الشراب وهلم جرا. (وطبيعي أن الكلمة الواحدة يمكن أن تنتمي إلى أكثر من حقل دلالي واحد). فالحقل الدلالي يدخل في تكوين العالم الخاص للقطعة الأدبية، وقد يكون كله أو بعضه تصويرياً، ولكن الصورة هنا لا تعمل بمفردها ولا تكاد تتميز – في بعض الأحيان على الأقل – عن سائر مفردات القطعة. وبناء على ذلك فكل وصف شعري هو نوع من التصوير. فالشاعر إذا وصف رعداً أو برقاً ليشعرك بالرهبة فهو يصور معنى الرهبة، وإذا وصف روضة زاهية معطاراً فهو يصور معنى البهجة. وكثيراً ما تلح صورة واحدة على خيال الشاعر فيدور حولها، دون أن يجعلها تشبيهاً أو استعارة، ولكنه ربما جعلها عنواناً لديوانه، كديوان «أغاني الكوخ» لمحمود حسن اسماعيل، أو «وراء الغمام» لابراهيم ناجي، أو «أحلام الفارس القديم» لصلاح عبد الصبور.

٢ – النوع الثاني من الدراسات الأسلوبية هو تلك التي تتناول لغة بعينها. والعالم اللغوي الفرنسي «جيرو» لا يميز هذا النوع عن سابقه، ويطلق عليهما معاً اسم علم الأسلوب «وصفي»[١]. ولعل سبب ذلك أن هذا العلم الوصفي نشأ فرنسياً، فلم يشعر القائمون عليه بحاجة إلى دراسة نماذج للإيقاع أو الصورة الأدبية أو غيرهما، مما يعد صفات عالية للتعبير الأدبي، في غير اللغة الفرنسية. ولكن علماء الأدب المقارن عندهم اهتموا بمثل هذه النماذج. أما الدراسات العربية في علم الأسلوب فيجب أن تعنى عناية خاصة بالتمييز بين علم الأسلوب المقارن وعلم الأسلوب الوصفي، لمكان الترجمة في ثقافتنا المعاصرة، والحاجة إلى التمييز بين ما يمكن نقله من لغة إلى لغة، وما لا يمكن فيه ذلك.

(١) Pierre Guiraud: La Stylistique (Paris, P.U.F., 1967) pp. 45-67.

يقول العالم اللغوي الأميركي «إدورد سابير» إن لكل لغة عبقرية خاصة لا يستطيع أي كاتب أن يعبر عنها كاملة. وأبرز ما تظهر فيه هذه العبقرية تركيب الجملة. وقد كان عبد القاهر الجرجاني، واضع علم المعاني، يسمي هذا العلم «معاني النحو» لأنه يقوم على معرفة الفروق المعنوية الدقيقة بين التراكيب النحوية. فالنحوي لا يفرّق – مثلاً – بين «زيد قائم» و«زيد قام» و«قام زيد» إلا بأن الخبر في الجملة الأولى مفرد مرفوع، وفي الثانية جملة فعلية مكوّنة من فعل ماض مبني على الفتح وضمير مستتر فيه، أما الثالثة فهي جملة فعلية مكوّنة من فعل وفاعل. أي أن اهتمام النحوي منصبّ على الإعراب، أما صاحب علم المعاني فإنه يبحث في الفروق الدقيقة بين معاني هذه التراكيب، ليعرف القائل متى يستخدم واحداً منها دون الآخرين.

ومعروف أن علم المعاني يكوّن الركن الأكبر والأهم من علم البلاغة، ولعل العرب كانوا من أسبق الأمم إلى هذا البحث الدقيق في دلالات التراكيب في لغتهم، على الرغم مما لاحظناه في الفصل السابق من تأثرهم الشديد بالمنطق في حصر موضوعات العلم وفي معالجتهم لكل موضوع. هذا مع إهمالهم جانب التركيب الصوتي للغة العربية إهمالاً يكاد يكون تاماً.

ولذلك فإن دراسة «علم الأسلوب العربي» لا تزال بحاجة إلى جهود كثيرة. فالقيم التعبيرية والجمالية لأصوات اللغة العربية لم تدرس بعد. وقد تكفل علم الصرف بجانب واحد من البنية الصوتية للغة العربية وهو أوزان الكلمات، ولكننا بحاجة إلى علم الأسلوب ليدرس العوامل الوجدانية التي تدعو القائل إلى اختيار صيغة صرفية دون أخرى: هل يدل هذا الاختيار على شيء من الاختلاف في «جو» المعنى؟ عند الصرفيين مثلاً أن «فِتْيَة» و«فِتْيان» كلتيهما صيغة جمع كثرة لـ«فتى»، أي أن الصرف لا يفرّق بينهما أي نوع من التفريق من حيث المعنى. ولكن هل هما كذلك

بالنسبة إلى علم الأسلوب؟ وهناك عدة صيغ للمصدر يشترك كثير منها في الفعل الواحد، كصيغة «فِعال» و«مُفاعَلة» مصدراً لـ«فاعَل» كجهاد ومجاهدة مصدرين لجاهد. فهل تستوي الصيغتان من الناحية الأسلوبية؟ ثم هذه الصيغة التي كثر استعمالها جداً في هذه الأيام: صيغة المصدر الصناعي كقولهم «التوفيقية» و«الانهزامية» و«التقدمية» حيث كان يمكن أن يقال: «التوفيق» و«الانهزام» و«التقدم»، ما دلالة العدول إلى هذه الصيغة الحديثة؟

ثم هناك ما يسمى «الأدوات» وهي الحروف أو الأسماء التي أشربت معنى حرف من الحروف كأسماء الاستفهام والشرط. فهذه الأدوات لها قيمة خاصة في بناء الجملة لأن معانيها تلوِّن الجملة كلها فتحيلها شرطاً أو استفهاماً أو نفياً إلخ. والنحو يفرق بين المعاني الأساسية أو الظاهرة لهذه الحروف، فيقول مثلاً إن «مَن» إسم شرط للعاقل و«ما» و«مهما» لغير العاقل؛ وإن «لم» تستعمل للنفي في الماضي و«لن» للنفي في المستقبل. ولكن مهمة التمييز بين الأدوات التي تبدو متقاربة في المعنى ـ حيث يكون على القائل أن يختار أداة دون أخرى ـ هذه المهمة تقع على عاتق علم الأسلوب. وقد فرّق النحاة بين بعض هذه الأدوات كقولهم إن «متى» و«أيّان» يستفهم بهما عن الزمان ولكن في الثانية نوعاً من التعظيم ليس في الأولى. وكتب عبد القاهر الجرجاني فصلاً قيّماً في «دلائل الإعجاز» عن الفرق بين القصر بالنفي والاستثناء والقصر بإنما. ومع ذلك تبقى هناك أدوات تحتاج إلى بحث أسلوبي يوضح دلالاتها التعبيرية. وعلى رأسها أداة التعريف «أل». فقد عدّد النحويون والبلاغيون من بعدهم معانيها التي أدرجوها تحت الدلالة على «العهد» والدلالة على «الجنس». ولكن دقة استعمال أداة التعريف تظهر عندما يكون على القائل أن يختار بين وضعها أو تركها. يمكنك أن تقول مثلاً: «استبدّ بفلان الغضب» أو «مال به الهوى»، كما يمكنك أن تقول: «استبدّ به غضب» أو «مال به هوى».

ولا شك أن الأسلوب الأول أكثر استعمالاً ولكن هل يعدل القائل عنه إلى الثاني لأن في هذا نوعاً من الطرافة فحسب؟ ويمكنك أن تقول: «فلان ثابت كالجبل» أو «ثابت كجبل» أو «كأنّه جبل». فهل ثمة اختلاف بين التعريف والتنكير؟

أما بناء الجملة العربية فمجال البحث فيه أكثر سعة. وقد تناول البلاغيون بكثير من التفصيل موضوعي الذكر والحذف والتقديم والتأخير في أجزاء الجملة. وبقيت مع ذلك موضوعات مهمة تستحق الدراسة. ونخص بالذكر موضوع طول الجملة أو قصرها. فمن الكتاب من يميلون إلى النوع الأول، ومنهم من يميلون إلى النوع الثاني، ومنهم من يراوحون بين النوعين ويرون أن ذلك يخلّص الأسلوب من الرتابة. والجمل الطويلة ليست نمطاً واحداً، فمنها النمط المتسلسل، الذي يقدم فيه ركن الجملة، أو موضوع الحديث (المسند إليه باصطلاح البلاغيين) ثم يأتي الإخبار عنه مسلسلاً متصلاً بعضه ببعض، كما في هذه الفقرة من كتاب العقّاد «عبقرية الصديق»، وهي تتألف من جملتين طويلتين:

«فلم يكن حب النبي أبا بكر حبَّ الرجل يجزي به من يحبه ويخلص له ويوليه الجميل من ذات نفسه وماله ثم لا مزيد، ولكنه كان كذلك حب الرجل من يستحق منه الحب لفضيلته وكفايته واقتداره على معونته فيما تجرد له من عمل عظيم لا يضطلع به كل معين».

ومنها النمط المتصاعد، الذي يقدم جزءاً من أجزاء الجملة (ولا سيما المتعلقات كالظرف) ويستبقي أساسها إلى النهاية كما في هذه الجملة:

«وحين نتساءل عن هذه المعاصرة التي نشعر بها حين نقرأ المازني اليوم، والتي نعتقد أن الأجيال القادمة ستشعر بها أيضاً: ما سرها وفي أي شيء تكمن، فلن نجدها في أي فن من فنون الأدب التي مارسها المازني مدة تقرب من أربعين عاماً».

ولعلك تلاحظ أيضاً أن ختام الجملة لم ينته بالقارىء إلى نتيجة يستريح إليها. فقد جاء هذا الختام منفياً، وبقي القارىء متوقعاً لإثبات. وكثيراً ما يكون هذا الأسلوب المتصاعد وسيلة لشحذ انتباه القارىء وإثارة تساؤله.

وليس هذا إلّا مثالاً صغيراً لما يستطيع علم الأسلوب أن يقوم به في دراسة بناء الجملة العربية، إن في النثر وإن في الشعر.

ولعل المدرسة الفرنسية هي أهم مدارس علم الأسلوب التي استوفت هذا الجانب من الدراسة، أي دراسة الخصائص الأسلوبية للغتها القومية. فلدى الفرنسيين عدة كتب جامعة لأصول «علم الأسلوب الفرنسي»، تبدأ بدراسة الكلمة، من الناحيتين الصوتية والمعنوية وتنتهي بدراسة أنواع الجمل وإيقاع العبارة. والرعيل الأول من علماء الأسلوب الفرنسيين يعدون هذه الدراسة الهدف النهائي لعلم الأسلوب، ويرون أن الدراسات الجزئية، وهي النوع الثالث من الأنواع التي نذكرها في هذا الفصل، ليست إلّا طرقاً للوصول إلى هذا الهدف النهائي.

٣ ــ الدراسات الأسلوبية التكوينية أو الفردية: معظم الدراسات التي من هذا النوع تتناول تحليل لغة كاتب أو شاعر معين. ومنها ما يتناول لغة مدرسة أدبية واحدة، أو عصر أدبي واحد، أو فن أدبي واحد. والغالب ألا يدرس الباحث أسلوب الكاتب أو الشاعر من جميع نواحيه أو في جميع أعماله، بل يتناول كتاباً واحداً من كتبه، أو ظاهرة واحدة في أسلوبه. وقد تبدو هذه الظاهرة جزئية جداً كاستعمال أداة التعريف أو استعمال بعض الظروف، ولكن الدارس يجد لها قيمة تعبيرية خاصة يمكن أن تلقي الضوء على العمل كله. ولذلك فإن كثيراً من هذه الأبحاث تكون على شكل مقالات. وكذلك الأمر بالنسبة إلى لغة العصر أو المدرسة أو الفن الأدبي، وإن كنا لا نعدم دراسات كاملة عن لغة بعض الكتاب أو الشعراء أو العصور أو الفنون الأدبية.

ويتميز هذا النوع من الدراسات الأسلوبية عن سابقَيْه بأنه يرتكز على تحليل «الوظيفة» التي تقوم بها الظاهرة الأسلوبية بالنسبة إلى الكتاب أو الكاتب أو العصر أو الفن، في حين أن الدراسة الوصفية تحدد الظاهرة الأسلوبية وتسرد إمكانياتها التعبيرية فحسب. ولذلك فإن الدراسة التكوينية أو الفردية تعد لوناً من ألوان النقد التطبيقي، ويسميها جيرو «النقد الأسلوبي» ويحدد مهمة هذا النقد بتقييم الطريقة التي استخدم بها الكاتب الموارد الأسلوبية في اللغة. ويمثل للنوعين بمثال طريف مأخوذ من طرق الاتصال (والأسلوب لا يخرج عن كونه طريقة للاتصال بين مستعمل اللغة ومتلقيها). فإذا فرضنا أن ثمة طرقاً ثلاثة تصل بين قرية ما ومدينة ما، ففي إمكاننا أن نقدم وصفاً محايداً لكل واحد من هذه الطرق: سعته، طوله، استواؤه، اتجاهه إلخ. وبذلك نضع أمام من يريد الانتقال من القرية إلى المدينة المعلومات الكافية لاختيار الطريق الأنسب له. هذا مثل الدراسة الوصفية للأسلوب.

ولكن من الممكن أن ننظر إلى هذه الطرق من وجهة نظر من يستعملونها:

إما من وجهة نظر مجتمع القرية، فنعرف تاريخ العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بين القرية والمدينة، وكيف أدت طبيعة تلك العلاقات إلى وجود تلك الطرق الثلاثة، ووظيفة كل منها بالنسبة إلى هذه العلاقات ــ فهذا مثل الدراسة الأسلوبية التكوينية التي تبحث في تعبير اللغة عن الأمة؛

وإما من وجهة نظر فئة معينة من أهل القرية لها مصالحها الخاصة وظروفها الخاصة (فلاحين أو عمال أو تجار الخ) ــ فهذا مَثَل الدراسة الأسلوبية التكوينية لنوع خاص من اللغة المشتركة؛

وإما من وجهة نظر فرد معين: ففلان من الناس مثلاً لا يسلك

طريق الغابة أبداً لأن أمه كانت تخوفه بالذئب وهو طفل ــ فهذا مثل الدراسة التكوينية للغة كاتب ما، وتكون بتتبع عاداته اللغوية الخاصة؛

وإما من وجهة نظر فرد معين في حالة معينة: لماذا لم يسلك صاحبنا القروي فلان في يوم عطلته هذا الطريق الزراعي الرئيسي بل تحوّل عنه عند منعطف معين؟ ليعرج على صديق، أو لأن الطريق كان موحلاً من تأثير المطر، وهو مريض بداء المفاصل، وحذاؤه ممزق، ولم يتمكن من إصلاحه قبل يوم العطلة لأن. . .

فهذا مَثَل الدراسة الأسلوبية التكوينية لعمل أدبي معين.

وهذه الحالة الأخيرة مليئة بالتفصيلات كما ترى؛ ولذلك يقرر جيرو أنها تفلت من قيود التعريف والإحصاء، وينضم إلى ذلك الرعيل من اللغويين الذين يلقون بهذا النوع من الدراسة الأسلوبية إلى النقد، ناعتاً إياه بالذاتية[١].

على أنه يعود فيعترف بأن فصل علم الأسلوب الوصفي أو الموضوعي عن النقد الأسلوبي التطبيقي مستحيل في الواقع. وهذه حقيقة يتجاهلها معظم علماء الأسلوب اللغويين الذين يتمسكون بالفلسفة الوضعية ويحكمونها في منهجهم العلمي، فلا يعترفون إلا بالواقع المحسوس، وهو هنا اللغة باعتبارها حقيقة اجتماعية مستقلة عن وعي الأفراد. وقد سبق لنا أن ناقشنا هذا الموقف وأثبتنا عقمه. ونحن إذ نعتمد تقسيم جيرو للدراسات الأسلوبية إلى وصفية وتكوينية، مع اعترافه باستحالة الفصل بينهما، نرى في هذا الصنيع منه تراجعاً عن الموقف الوضعي المتطرف، الذي يصرّ على ترك التحليل الأسلوبي للنصوص الأدبية بين أيدي النقاد، على أنه نوع من العبث «الذاتي» البعيد عن روح العلم.

(١) م. ن، ص ٦٧ ــ ٧٠.

ونحن لا نرى استحالة الفصل بين الدراسة الوصفية والدراسة التكوينية فحسب، بل إن إحداهما لا يمكن أن تقوم بدون الأخرى. أما أن أي دراسة تكوينية لا بد لها من الاعتماد على مفاهيم أساسية مستمدة من الدراسة الوصفية فليس محل خلاف، إذ كيف ندرس أسلوب كاتب من الكتاب مثلاً إن لم تكن لدينا مفاهيم سابقة عن الظواهر اللغوية التي نريد أن ندرسها؟ مفاهيم عن الإيقاع إذا أردنا أن ندرس الإيقاع عنده، أو عن الصورة، أو الصيغ، أو بناء الجملة، إذا أردنا أن ندرس أحد هذه الموضوعات؟ ولكن الوضعيين قد لا يسلمون لنا الشطر الثاني من الدعوى، وهو أن الدراسات الوصفية لا تستغني عن الدراسات التكوينية حتى يتيسر لها الوصول إلى أحكام عامة، وذلك لأنهم يرون إمكان الاكتفاء بنصوص غير أدبية لمعرفة الخصائص التعبيرية في لغة ما ــ بل يفضلون ذلك. ونحن نرى ــ على العكس ــ أن مثل هذه الأحكام لا بد أن تكون ناقصة لحرمانها من مادة غنية ميسورة (كما لاحظ كرسّو).

وأهم من هذا، بالنسبة إلى الدراسات الأدبية، أن نقرر أن هناك درجات من التعميم، أو درجات من الوصفية. وكلها تعتمد، في النهاية، على تحليل النصوص المفردة، أكثر مما تعتمد النصوص المفردة عليها. وأقصد بدرجات التعميم تعيين الخصائص الأسلوبية لفن أدبي ما، أو لمدرسة أدبية معينة، أو لعصر أدبي بأكمله. فمن المجازفة إعطاء شيء من هذه التعميمات إلا بعد دراسة أسلوبية دقيقة لعدد كاف من النصوص. وعندما نصل إلى درجة من التعميم، سيكون علينا أن ندعم الحقائق المستقرأة من النصوص بحقائق خارجية ذات صلة بالحكم العام، كما أوضحنا في حديثنا عن العلاقة بين علم الأسلوب وكل من النقد الأدبي وتاريخ الأدب.

على أن التعميمات التي أشرنا إليها ليست هي الغرض النهائي من دراسة النصوص المفردة دراسة أسلوبية. إنها ــ من وجهة نظر الناقد

الأسلوبي ـ إحدى ثمرات هذه الدراسة فحسب. ذلك بأن الدراسة المفردة تظل قيمة في ذاتها. وهذا وضع لا بد من قبوله في الدراسات الأدبية، لأن أحداً لا يجادل في أن الأدب ليس ـ في نهاية الأمر ـ تيارات ولا مدارس ولا فنوناً، ولكنه أعمال مفردة كل منها له تأثير خاص في نفوسنا، وهذا هو مبرر وجوده.

أما أن تُنعت دراسة كهذه بأنها ذاتية أو انطباعية، فزعم تعرضنا له في مواضع سابقة، ونعالجه بتفصيل أكبر في الفصل التالي، حتى نقبل على الدراسة التطبيقية عالمين بما نأخذ وما ندع.

□ □ □

٦ كيف نقرأ النص الشعري

النصوص التي اخترناها للدراسة التطبيقية كلها من العصر الحديث، بل من شاعرين اثنين، متعاصرين، تجمع بينهما كتب تاريخ الأدب في «مدرسة» واحدة. ولكننا لا نقصد بهذا الاختيار أن نقوم ببحث تاريخي في الشعر الوجداني الحديث، أو في مدرسة أبولو بالذات. فقد استبعدنا كل الاهتمامات التاريخية من دراستنا. وإنما قصدنا إلى شيء واحد، وهو أن تكون هذه النصوص قريبة، حسّاً ولغة، إلى فهم القارىء الشاب. أما حسّاً فلأن قراءة النص الأدبي لا تستحق أن تسمى قراءة ما لم يجد القارىء نفسه وقد حملته سحابة وراء الكلمات. هذه الحقيقة البسيطة التي قال بها شتسر ومن بعده ريفاتير هي في نظرنا بديهية نسلم بها قبل أن نقرأ كلمة في نص. وأحسب أن هذه النصوص بطابعها الوجداني قادرة على أن تجذب القارىء الشاب إلى عالمها. وأما عن اللغة فقد عرفنا أن خصوصية الشعور لا تتحقق للقصيدة إلّا من خلال خصوصية التعبير. فلا بد للشاعر من أن يصدمنا مرة بعد مرة بأشكال من اللغة غير متوقعة، حتى نعي ما يريد أن يقول. ولكي ننتبه إلى هذه الأشكال غير المتوقعة يجب أن نكون مطمئنين ـ ابتداء ـ إلى أن هذا الرجل يتكلم لغتنا. بعبارة أخرى: لا يمكننا أن نكتشف «الانحرافات» التي يرتكبها الشاعر إن لم نستطع أن نقيس هذه الانحرافات بمقياس اللغة العادية المشتركة بيننا وبينه.

هناك بديهية أخرى نسلّم بها قبل أن نقرأ، وهي أن هذا الشاعر يكتب لنا، وإن بدا أنه لا يفكر إلّا في التخلص من همّ يؤرقه بوضع

خواطره على الورق. فالذي يخلّصه من هذا الهم هو في الواقع نحن. إنه يفضي إلينا بما يكْربه، ولهذا فهو يريد أن نفهمه، وإذا بدا لنا أنه يتخابث ولا يكشف عما في نفسه بسهولة، فالسبب ـ على الأرجح ـ هو أنه يحاول، معنا، أن يكتشف ما في نفسه. وهو في كل الأحوال لا يروم خداعنا. إن كل الشعراء يتحدثون ـ في حماسة تشبه الحماسة الدينية ـ عن فضيلة «الصدق». ولا معنى للصدق عندهم إلّا العبارة الصادقة. فيجب أن ندنو منهم بدون خوف ولا ريبة. وإذا تركنا القصيدة تتعامل مع حسّنا اللغوي العادي فسنكتشف استعمالاته الخاصة للغة، لأنه يريد منا أن نكتشفها لنصل إلى ما وراءها. هذا ـ في نظرنا ـ أساس كافٍ لفهم موضوعي للقصيدة. ومع ذلك فإن الأمر كله يتوقف علينا، أعني على اتجاهنا الذهني، فإذا كنا نريد حقاً أن نفهم هذه القصيدة، أن نعرف لماذا عني هذا الإنسان نفسه بوضع كلمة بعد كلمة، وبيت بعد بيت، وقافية بعد قافية، ليقرأها أناس لا يعرفهم، فسنجد أن هذه الكلمات تستحق أن نتأمل معانيها، وأن نضم هذه المعاني، معنى بجانب معنى، لنعرف المعنى الذي وراء المعنى، المعنى الذي ظل ينخر في نفسه حتى أقدم على هذه المغامرة.

هذا التجميع الذي نقوم به في أذهاننا أو على الورق، كما نجمع كلمات أي جملة، دون أن نعي، لنصل إلى معناها «الموضوعي» الذي يتفق عليه الناس جميعاً، هذا التجميع لشتى «الاختيارات» و«الانحرافات» المنتشرة في ثنايا القصيدة، ثم التأليف بين ما تشابه منها، والمقابلة بين ما تضاد، كفيل بإبعاد شبح «الذاتية» عمن يزعجهم هذا الشبح. أما نحن فنعلم أن هذه الموضوعية ما كانت لتتحقق لو لم ننظر إلى هذه القصيدة على أنها «موضوع» يستحق اهتمامنا بذاته.

كانت هذه القصائد، كما قلت في المقدمة، هي مادة القسم التطبيقي من الدراسة الأسلوبية في جامعة الرياض، لعدة سنوات متعاقبة. ولا حاجة إلى القول إنها لن تستخدم لهذا الغرض بعد الآن. أما أولئك

الذين يتعرفون إليها وإلى تحليلاتها هنا، ويلاحظون أني تحدثت إليها أحياناً بضمير الجمع، فأرجو ألا يعزوا ذلك إلى ذات متضخمة، ولا إلى محاولة ماكرة لكسب رضاهم، أو الحكم في بعض الأمور قبل استشارتهم. فليحملوا ذلك على محمله الحسن: انه تسجيل لأفضل ما بقي من بضع مئات من القراءات، من أناس مختلفين، في أوقات مختلفة.

□ □ □

القسم الثاني

دراسة تطبيقية
في قصائد مختارة من الشعر الوجداني الحديث

١ خواطر الغروب

إبراهيم ناجي

قلتُ للبحر إذا وقفت مساءا ... كم أطلتُ الوقوف والإصغاءا[1]

وجعلت النسيم زاداً لروحي ... وشربت الظلال والأضواءا

لكأن الأضواء مختلفاتٍ ... جعلت منك روضة غنّاءا

مرّ بي عطرها فأسكر نفسي ... وسرى في جوانحي كيف شاءا

نشوةً لم تطل! صحا القلب منها ... مثل ما كان أو أشد عناءا

إنما يفهم الشبيه شبيهاً ... أيها البحر! نحن لسنا سواءا

أنت باقٍ، ونحن حربُ الليالي ... مزّقتنا وصيّرتنا هباءا

أنت عاتٍ، ونحن كالزبد الذا ... هب يعلو حيناً ويمضي جفاءا

وعجيب إليك يممت وجهي ... إذ سئمت الحياة والأحياءا

أبتغي عندك التأسّي وما تملك رداً ولا تجيب نداءا

كلّ يوم تساؤلٌ... ليت شعري ... من يُنَبّي فيُحْسِنُ الإنباءا

ما تقول الأمواج؟ ما آلم الشمس ... فولّت حزينةً صفراءا؟

تركتنا وخلّفت ليل شكٍّ ... أبديٍّ والظلمة الخرساءا

وكأن القضاء يسخر منّي ... حين أبكي وما عرفت البكاءا

ويح دمعي، وويح ذلّةِ نفسي! ... لم تدع لي أحداثه كبرياءا

---

(١) آثرنا إثبات ألف الإطلاق حفاظاً على نغمة القافية، مع أنها لا تثبت هنا حسب قواعد الإملاء.

العنوان: هو أول ما يلقاه القارىء من العمل الأدبي. هو الإشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب. والعنوان يظل مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، كما يفكر الوالدان في تسمية طفلهما إذ هو جنين لم يظهر إلى الوجود بعد. هو بالنسبة إلى المبدع اسم علم، يعرف به هذا المولود الجديد، ويعبر عن مشاعره نحوه. وغالباً ما تكون هذه المشاعر غامضة مختلطة، ولكنه يحاول أن يحددها، وفي هذه المحاولة يمكن أن يغير العنوان أكثر من مرة. ولكن المرجح أن العمل الأدبي عندما يأخذ صورته النهائية، عندما تجري السطور من قلم الكاتب أو تنثال الأبيات من خيال الشاعر، يكون العنوان قد استقر. ومعنى ذلك أن العنوان ذو صلة عضوية بالقصيدة أو العمل الأدبي عموماً. وإذا كنا قد وصفناه، في صدر هذه الكلمة وصفاً لا يعدو تقرير الواقع بأنه الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى قارئه، فإننا نستطيع أن نصفه الآن، بنوع من المجاز القريب، بأنه النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه ونعني بالوصفين أنه الرابطة الأولى ـ وقد تكون الأخيرة أيضاً، لأنه آخر ما ينسى من العمل الأدبي في معظم الأحيان ـ بين الكاتب والعمل الأدبي والقارىء.

وللشعراء والكتاب ـ بعد ذلك ـ في استخدام العنوان حيل طريفة. فربما اعتمد الشاعر على العنوان في تحديد مفتاح النغم الذي سيبني عليه قصيدته، كما فعل ملتون عندما اختار عنواناً كلاسيكياً لقصيدة أراد أن يرثي بها صديقاً له شاباً مات غريقاً، فقد أدار القصيدة كلها على صورة مستمدة من الأساطير اليونانية، كأنما ليرتفع عن المظاهر المبتذلة للفجيعة في حادث كهذا إلى أفق من الجلال والكمال. إنه الضد تماماً لما يحب الشاعر الحديث أن يصنعه في باب الرثاء (صلاح عبد الصبور مثلاً في «مرثيتان»). وربما دل الشاعر على القالب الفني الذي يريد أن يصوغ فيه قصيدته، مع ضرب من المفارقة في استعارة هذا القالب لموضوع لم يكن من المألوف أن يصاغ فيه، كما فعل شلي في قصيدته «أنشودة للريح الغربية»،

فالأنشودة (Ode) كانت منذ أقدم عصور الشعر اليوناني لوناً من القصيد يُنشد أو يقال في مديح العظماء، وكذلك عرفت عند بندار وفرجيل، فاختيار هذا القالب لمظهر من مظاهر الطبيعة، والدلالة على هذه النسبة بالعنوان، يوحيان بالموقف الرومنسي من القيم المأثورة: القيم الفنية والقيم الاجتماعية على السواء. وربما حمّل الروائي عنوان روايته عبئاً غير عادي في أداء الرسالة التي يريد إبلاغها إلى القارىء، وتحتم عليه ظروف خارجية أن يدسها في تلافيف العمل بحيث لا تظهر إلا عند القراءة المتمهّلة المتفطنة. ففي هذه الحالة يكون على العنوان أن يضع في يد القارىء أول الخيط. وهذا ما فعله نجيب محفوظ في روايته «السمان والخريف».

وكان شعراؤنا القدماء لا يعنونون قصائدهم، اكتفاء بدلالة المطلع عليها. وكانت «براعة المطلع» من صفات البلاغة، ولعل دراسة المطالع في شعرنا القديم، من حيث علاقتها بسائر القصيدة، أن تكشف لنا عن جديد في أمر الوحدة الفنية في القصيدة القديمة. وكذلك كان شأن الكتّاب في معظم ألوان الأدب النثري التي تدخل في باب الإبداع الفني، فكانت العناوين، غالباً، من شأن الكتب المصنفة، ككتاب الحيوان وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب البخلاء له، وقد جاء عنوانه على نمط سابقيه، مع أنهما كتابان تعليميان، وهذا فن محض. وكذلك كان الشأن في رسائله الصغيرة، كرسالة التربيع والتدوير، ورسالة القيان. وكانت المقامات، مع ما فيها من الصنعة المفرطة، لا تتميز بقصد فني معين في العنوان، وإنما هو اسم يؤخذ من موضوع المقامة ليدل عليها فحسب، وربما اشتُق من اسم البلد الذي يزعم أنها جرت فيه، كالمقامة المضيرية، والمقامة الأسدية، والمقامة الحلوانية، الخ. ولعل أبا العلاء المعري هو الأحق ـ بين ناثرينا جميعاً ـ بالنظر المتأمل في عناوين رسائله.

* * *

الخاطرة هي الفكرة ترد على الذهن عندما ينطلق في التأمل غير المقيد

بهدف معين. فإذا جاءت بصيغة الجمع كانت أدل على هذا المعنى لما يفيده الجمع من معنى الكثرة والتنوع. وقد أضيفت هنا إلى الوقت، ففهمنا أن القصيدة تصور خواطر الشاعر ساعة الغروب. وهي ساعة تتميز بنوع من الشجن وشرود الذهن، فقلما ترى إنساناً في ساعة الغروب عاكفاً على عمل، ولعلك لاحظت من حالك وحال غيرك من البشر أنك إذا صادفتك ساعة الغروب وأنت في برية أو على شاطىء بحر تركت ما أنت فيه ورحت تتأمل الشمس وهي تسرع نحو الأفق وقد اصطبغت بحمرة مصفَرة لم تكن لها منذ لحظات، ثم تغيب تاركة وراءها حمرة الشفق الممتدة، التي لا يلبث أن يغشاها الظلام. إنها ساعة الانقلاب اليومي التي يبدو أن الإنسان لا يزال خاضعاً لتأثيرها منذ نسج حولها أساطيره الأولى، كما نسج مجموعة أخرى من الأساطير حول انقلاب الفصول من شتاء قارس البرد تنجحر له الطبيعة في باطن الأرض إلى ربيع تنطلق فيه مزهوة بما تحمل من زهر وثمر.

ولعل مردّ هذه الأحاسيس العميقة المبهمة التي عبر عنها الإنسان القديم في أساطيره، والتي لا تزال تخالج إنسان العصر الحديث حين يخلو إلى مظاهر الطبيعة، هو ما للشعور بالتغير من صلة بوجود الإنسان نفسه على الأرض، هذه الصلة التي عبر عنها شاعرنا القديم بقوله:

منع البقاء تقلب الشمس ... وطلوعها من حيث لا تمسي

وطلوعها حمراء قانيةً ... وغروبها صفراء كالورْس

ولكن التغير ليس نذيراً بالفناء فقط، بل هو جزء من فطرة الإنسان، ولذلك تراه يطلبه ويسعى إليه دأباً، ولا يصبر على حال واحدة أبداً. غير أنه حين يصل إلى تلك المنطقة الحدّية التي يوشك عندها أن يخرج من طور إلى طور، تراه مختلط المشاعر، يلوح له الماضي في أزهى ألوانه فيحنّ إليه ويألم لفراقه، ويتراءى له المستقبل بوعوده المبهمة فيشتاق إليه ويتهيب

لقاءه. ترى ذلك فيما جلّ أو حقر من شؤونه: حين يشب عن الطوق فيترك عالم البيت إلى عالم المدرسة، وحين ينسلخ من دور الطفولة ليدخل في مرحلة البلوغ، وحين ينتقل من بيت إلى بيت، أو من بلد إلى بلد. أما ساعة الغروب بالذات فإنها أقرب إلى مشاعر الخوف والأسى، لأن الليل يعزل الإنسان عن بني جنسه، ويسلمه لعدو متربص، أو خائن متلصص، أو هاجس منغّص.

هذه كلها دلالات مبهمة مطوية في العنوان، نود أن نستكشف ما وراءها بتأمل العناصر اللغوية التي نسجت منها القصيدة، ولكننا، قبل أن نشرع في ذلك، لا يفوتنا أن ننظر في اختيار آخر، يكاد يضارع العنوان في دلالته العامة على روح القصيدة، وإن لم تكن دلالة محددة ولا قاطعة. ونعني: الوزن والقافية.

البحر الذي نظمت فيه القصيدة هو الخفيف: «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن»، وهو بحر متوسط بين البحور الرزينة، كالطويل والبسيط والنشيطة كالكامل والوافر، والخفيفة كالهزج والمقتضب. ويدل إقبال الشعراء عليه في هذا العصر الذي غلب عليه الاتجاه الوجداني أو الرومنسي (كما أظهر الإحصاء الذي أجراه الدكتور إبراهيم أنيس) على ليونة فيه تجعله مناسباً للانفعالات المختلفة من فرح أو حزن أو شجن أو حنين. وقد جعل الشاعر قافيته ممدودة مردوفة بالألف، فكانت في حقيقتها الصوتية مدتين ينفتح فيهما الفم وينطلق الصوت، ولا يفصل بينهما إلا حرف صامت ضعيف وهو الهمزة. وهذا المد المضاعف يدل — صوتياً — على نداء أو تعجب أو استغاثة أو توجع، كما يظهر من استعماله في عدة صيغ نحوية. ويلاحظ أن الشاعر التزم هنا القافية في القصيدة كلها، فلم ينوّعها بين مقطوعة وأخرى — مع التزام الوزن — كمألوف عادته.

* * *

إن معاني القصيدة (ونقصد هنا المعاني الجزئية الظاهرة) تتمحور حول علاقة بين الشاعر والبحر. ويمكننا ــ عند التأمل في نسج القصيدة ــ أن ننظر إلى التعبير اللغوي عن هذه العلاقة من أي جهة شئنا، وفي أي موضع من القصيدة أحببنا، من بدئها أو وسطها أو نهايتها. فمن المسلمات التي ينطلق منها البحث الأسلوبي أن العمل الأدبي وحدة تتآزر جميع عناصرها لأداء غرض واحد. فمن أيها ابتدأت فأنت واصل حتماً إلى هذا الغرض الذي هو روح العمل الأدبي، بشرط أن يكون فهمك لهذا العنصر الذي بدأت منه فهماً صحيحاً في الجملة، أو فهماً مرناً قابلاً للتعديل والتشكيل. ونحن نتناول شتى العناصر اللغوية في القصيدة لنصل إلى هدفين: أولهما أن نثبت صحة استنتاجنا من أحد العناصر أو نعدّل هذا الاستنتاج، والثاني أن نستخرج كل ما في العمل الأدبي من مكنونات الفكر والشعور، فنحن لسنا بإزاء مسألة رياضية يعنينا أن نصل إلى حل صحيح لها، ولكننا بإزاء تكوين جمالي متكامل، نتأمله من كل جوانبه ونستنطق كل معانيه. بعبارة أخرى: كل عنصر لغوي في القصيدة له قيمته، ولكن هذه العناصر غير متساوية القيمة، فالانحرافات والاختيارات البارزة أعظم قيمة من التعبيرات العادية التي لا تستوقف النظر. وقد لا يستوقفنا كثيراً اختيار الشاعر لوقت الغروب إطاراً زمنياً لخواطر، ولا مخاطبة البحر بهذه الخواطر، فهذان ــ ونحوهما ــ من العناصر المتداولة بين الشعراء الذين ينحون منحى الوجدانية أو الرومنسية، ولذلك قلنا إن دلالة العنوان هنا ــ على أهميتها المعهودة ــ عامة مبهمة. ولكننا إذا أخذنا نتأمل تفصيلات علاقة الشاعر بالبحر، لاحظنا انحرافاً مهماً يظهر من داخل القصيدة نفسها: أي أن الشاعر يأخذ في طريق معين ثم ينحرف عنه إلى طريق آخر.

وبيان ذلك أن «البحر» في القصيدة يقوم بوظيفة «محور» يتحلق حوله عدد من الصور. وإذا تأملنا القرابات والفروق بين هذه الصور وجدناها

تتجمع في طوائف ثلاث، استقل كل مقطع من القصيدة بطائفة منها:

الطائفة الأولى: (المقطع الأول) الشاعر يكلم البحر بلا كلفة. (يدل على ذلك النهج العادي للعبارة مع كون المعنى مخالفاً للواقع: قلت للبحر). الشاعر يصغي للبحر فيطيل الوقوف والإصغاء. الشاعر يتغذى بنسيم البحر، ويشرب الظلال والأضواء التي تنعكس عليه. البحر ــ في اختلاف ألوانه عندما تميل الشمس للمغيب ــ أشبه بروضة غناء. تتحكم هذه الصورة الأخيرة في الشاعر، حتى يحس أن لهذه الروضة عطراً، ويسكر بهذا العطر الذي يسري في جوانب صدره.

الطائفة الثانية (المقطع الثاني): البحر باقٍ وعاتٍ. هذان معنيان حقيقيان، ليس فيهما خيال تصويري، إنما الصور كلها راجعة إلى الشاعر أو إلى هذه الـ«نحن»، وكلها تُربَط بالبحر برباط الضدّية مرة (أنت باق # الليالي تحاربنا، تمزقنا، تجعلنا هباءً) وبمزيج من الضدية والانتماء مرة أخرى (أنت عاتٍ # نحن كالزبد ــ زبدك يعلو حيناً ثم لا يبقى منه أي أثر).

الطائفة الثالثة (المقطع الثالث): البحر لم يعد يقول، ولم يعد الشاعر يصغي. الشاعر يتساءل ولا يظفر بجواب. بل إن الشمس ــ التي شاركت في نشوة المقطع الأول، حين زينت البحر بأشعتها وجعلته كالروضة الغناء ــ تولّي الآن (منهزمة) حزينة، صفراء. ويتساءل الشاعر أيضاً: ماذا ألمها؟ ولكنها أسلمته لليلٍ «أبدي»، مظلم، أخرس.

الصور إذن تعبر عن تغير واضح: من مناجاة للبحر تشعر بالود والتفاهم؛ إلى تنبيه مفاجىء لأن كلا من الشاعر والبحر ينتمي إلى عالم مختلف، مع شعور مؤلم بالهوان والضآلة؛ إلى صمت كامل، أخرس، «أبدي». ولا بد أن تستوقفنا كلمة «أبدي» في هذا السياق. فلماذا كان الليل أبدياً؟ أليس بعده فجر؟ ولماذا إضافة الليل إلى الشك؟ أهو ليل غير

حقيقي إذن، بمعنى أن الشاعر، على الأقل في هذه العبارة، يتحدث عن «شك» لا عن ليل؟ إن هذه العبارة تجعلنا نعيد النظر في الصور التي أمامنا، لعل ثمة معنى باطنياً يكشف لنا عن جانب آخر من جوانب الحالة النفسية التي تعبر عنها هذه القصيدة. ولا بأس إذا استعنا بالتحليل النفسي، فإن هذا المنهج في فهم النصوص يكشف لنا أحياناً عن أسرار خفية غير متوقعة وراء التعبيرات التي نحب أن نزعم أنها «فلتات لسان» إذا وردت في كلام عادي، أو تعبيرات مقحمة أو مجرد حشو إذا وردت في نص أدبي، ونحن نسلّم بهذا المنهج اعتماداً على مبدأ عام وهو أن لكل حادث سبباً أحدثه، وملاحظة عادية وهي أن الكلام الذي يقال سهواً ربما فضح نية صاحبه، ولو لم يكن هو نفسه واعياً بهذه النية. ولكننا نشترط لقبوله في دراسة النصوص الأدبية شرطين: أولهما ألا يتعسف الدارس في استعماله، وعلامة التعسف أن يكون التفسير واضحاً بيناً مقنعاً فيعدل عنه إلى تفسير بعيد أقل إقناعاً. والشرط الثاني ألا يفترض في التفسير الذي يقدمه التحليل النفسي أنه كل شيء في القصيدة، فإن هذا التحليل لا يكشف كل أسرار النفس الإنسانية، إنما يكشف بعض رواسب الطفولة في وجدان الراشد، وليست هذه كل شيء في العمل الأدبي ولا تعزي إليها قيمته.

وإذا استحضرنا نظريات التحليل النفسي[1] بدت لنا ملاحظة جديرة بالنظر: فثمة صفة تظهر في معظم صور القصيدة، لكن بوجه خاص في المجموعتين الأولى والثالثة، وهي أنها تتصل بالفم: قلت: جعلت النسيم زاداً، شربت الظلال والأضواء، ما تقول الأمواج، الظلمة الخرساء. هذه العلاقة الخفية التي تربط بين صور القصيدة، إلى جانب العلاقة الظاهرة وهي أنها جميعاً تتحلق حول البحر، تجعلنا نميل إلى الظن

(١) نبهنا إلى آثار المرحلة الفمية في الأدب مقالة بقلم (Norman N. Holland) نشرت ضمن كتاب: Contemporary Criticism-Stratford-Upon -Avon Studies 12. The Unconscions of Literature. وعنوان المقالة (London. Edward Arnald, 1970.

بأن في هذه القصيدة حزمة انفعالية ترجع في منشئها إلى المرحلة الفمية في حياة الطفل. ولنشرح ما يقصده علماء التحليل النفسي بهذه المرحلة نقول إجمالاً: إن الأشهر الستة الأولى من حياة الطفل الرضيع تتميز بتركز حياته النفسية كلها حول فمه: فالفم هو مصدر المعرفة ومصدر الوجدان والنزوع جميعاً (لا تتميز هذه المظاهر النفسية بعضها عن بعض في حياة الرضيع). مر يرضع بفمه ويحب بفمه ويناغي بفمه وإذا أراد أن يختبر شيئاً دفع به إلى فمه. وإذا تأملته وهو يرضع ثدي أمه وقد أغمض عينيه في استغراق نشوان، وربما تصبب عرقاً بعد إتمام الرضاعة، أدركت أن هذه العملية تمثل عنده اندماجاً كاملاً بالأم. وإذا نظرت إليه حين تنزع الأم ثديها منه لأمر ما قبل أن يتم الرضاعة رأيت كل أمارات الفزع والغضب. في هذه المرحلة من حياة الطفل يبدأ تعلقه الشديد بأمه: فهي مصدر هذه اللذة العميقة التي تكاد تشغل مساحة وعيه كلها، لأنه، وخصوصاً في الأشهر الثلاثة الأولى، إن لم يكن يرضع فهو نائم، ولعله يحلم بالرضاعة وهو نائم أيضاً، كما يبدو من حركة فمه. إن نهاية مرحلة الرضاعة تمثل النهاية الفاجعة لهذه السعادة الغامرة. (كانت أمهاتنا يعرفن ذلك جيداً، قبل أن نكبر نحن ونتعلم ونقرأ عن التحليل النفسي، فمن أقوالهن المأثورة: أن أول حسرة تنزل في قلب الطفل حين يُفطم). ولكن هذه النهاية لا تكون مفاجأة صرفاً: فحوالي الشهر السادس يبدأ الطفل يفتقد أمه حين تغيب، ويصرخ حتى تأتيَ إليه، فكأنه يشعر بالخوف من فقدها؛ ثم يتقبل فكرة أنها شيء منفصل عنه، تحضر وتغيب، وهذه هي البذرة الأولى للوعي بالذات المستقلة. فهذا الوعي لا ينبت ولا ينمو إلا في أرض الألم والحرمان.

يمكننا أن نقول إن تدرج الصور في المقاطع الثلاثة يناظر تدرج الحياة الانفعالية للرضيع في المرحلة الفمية. وربما رأينا ـ عندئذ ـ الصورة التي بدت لنا في القراءة الأولى أو الثانية ضعيفة الارتباط بصور الفم والشراب

والغذاء، تندرج الآن بسهولة داخل هذا النموذج النفسي: ففي المقطع الأول هناك الالتحام السعيد بالبحر (= الأم)، والغذاء الذي يأتي من قبلها ليس مجرد شيء مادي ولكنه بهجة ونشوة. وهناك مناجاة وإصغاء، يشبهان حال الطفل حين يناغي أمه ويلتذ بسماع صوتها بعد أن ميزه من بين الأصوات جميعاً. وفي المقطع الثاني مواجهة لواقع الاختلاف بين الشاعر والبحر (= التمايز بين الطفل والأم) مع الشعور بالفرق الهائل بينهما: فالبحر (= الأم) قوي يبدو وكأن شيئاً ما لا يمكن أن يؤثر فيه، بل إنه أيضاً مستبد متجبر؛ وهنا نلاحظ قيمة اختيار الوصف «عات». والشاعر (= الطفل) في أدنى درجات الضعف، فهذا الذي يتوقف عليه وجوده يمكن، لو منع عنه، ألا يكون هو شيئاً بعده. وهنا ينكشف لنا السر في ذلك التشبيه الذي ربط الشاعر بالبحر مع أن المقطوعة كلها تؤكد الانفصال بل الضدية: تشبيه الشاعر نفسه بزبد البحر. فانتهاء الطفل إلى الأم لم يكن (كما يخيل له في فزعه من الضياع بانفصاله عنها) إلا كانتهاء الزبد إلى الموج.

— أما المقطع الثالث فيمثل اكتمال الشعور بالوحدة. هنا الشمس (التي جعلت البحر يبدو بهيجاً في أول القصيدة) قد غابت، ومن الواضح أن الشاعر يخلع عليها شعوره بالألم والحزن والهزيمة. وبدأ لـيـل «أبدي»، وحدة لا فكاك منها، ليس فيها إلا تساؤل مستمر، والليل مظلم أخرس لا يحير جواباً. وهنا أيضاً يمكننا أن نلمح السر في ابتداء هذا المقطع الأخير بالتركيب الظرفي «كل يوم»، مع أن القصيدة كانت — حتى البيت السابق مباشرة — تحكي — في الظاهر على الأقل — حكاية وقفة معينة أمام البحر في يوم معين.

— ولا نقصد من إثبات هذا التناظر، وتفسير بعض صور القصيدة بالرجوع إلى الطفولة الأولى، أن القصيدة لا تعدو أن تكون تعبيراً عن ترسبات تلك التجارب القديمة. إننا لا نستطيع أن نعامل القصيدة — وفقاً

لاقتراح هـولانـد — كما لو كان أمامنا مريض نفسي يستلقي مسترخيا على الكنبة المعهودة ويطلق العنان لخواطره المكبوتة ولكنه ينطق هذه الخواطر منظومة (على فرض أننا نصلح أن نكون محللين نفسيين). فالشاعر يختلف عن المريض النفسي، والشعر المنظوم يختلف عن الخواطر المتناثرة المبتورة التي تقفز إلى سطح الشعور بلا نظام. إن الحلم الشعري يختلف عن أحلام الليل أو أحلام اليقظة، فقلما أبدعت هذه الأحلام شعراً. الحلم الشعري لا يرضينا بتعبيره عن رغبات دفينة مكبوتة، ولكنه يرضينا حين يجعل لتجاربنا — أياً كان مصدرها — شكلاً متكاملاً. فهو — من هذه الناحية على الأقل — عمل يقوم فيه الوعي بدور كبير. وفي هذه القصيدة بالذات نجد نوعين من «الخواطر»: خواطر خيالية، تصويرية، تتوارد على ذهن الشاعر حين يناجي البحر؛ وخواطر واعية تدخل فيما نسميه «شعر التقرير» وتأتي في ختام كل مقطع. فكأن الشاعر يعيش في عالم الأحلام لحظات قصيرة يقطعها وعيه بالحاضر الماثل:

نشوة لم تطل! صحا القلب منها مثلما كان أو أشد عناءا

* * *

وعجيب إليك يممت وجهي إذا سئمتُ الحياة والأحياءا
أبتغي عندك التأسي وما تملك رداً ولا تجيب نداءا

وإذا عدنا إلى تأمل الصور في هذه القصيدة وجدنا أن التحليل النفسي لا يفسرها تفسيراً كاملاً: فلعل «الزاد والشراب» يذكراننا بالمرحلة الفمية، ولكن النسيم والظلال والأضواء، أشياء لا يستريح إليها الإنسان ولا يتذوق جمالها إلا حين يألف الفرار من قسوة الحياة المدنية وقبحها، وخبث الناس وخداعهم، إلى رحابة الطبيعة وصراحتها وصدقها. والبحر الممتد إلى الأفق يثير في النفس سؤالاً: وماذا بعد؟ وكل بعد فله بعد. العين لا تبصر إلا حيزاً ضئيلاً من الكون، والعمر لا يشغل إلا مدة قصيرة

من الزمان. فإذا كان البحر يذكرنا بالأم فهو أكثر من أم؛ انه يضع في ذهن الإنسان أفكاراً مثل: المطلق والأبدي والخالد؛ وإذا كانت صفات مثل: باق، عات، أبدي، قد استمدت شحنتها الانفعالية من تجارب الطفولة الأولى، فإن معانيها لا تلوح إلا للفكر المتأمل، بل إن هذا الفكر يظل عاجزاً عن الإحاطة بها كعجزه عن إنكارها، فلا يملك إلا أن يمضي في التساؤل عن كنهها، دون أن يظفر بجواب مريح.

يمكننا أن نقول إذن إن في هذه الصور «نواة» ترجع إلى تجارب الطفولة الأولى، ولكن هذه النواة تكتسي بمعاني كثيرة نسجت حولها من تجارب الحياة الاجتماعية. فصورة الرضيع الذي يجزع لانفصاله عن أمه، تخايلنا من خلال صورة الشاعر، فيما يشبه تقنية «التلاشي» المعروفة في فن السينما، وربما اختفت صورة الشاعر تماماً للحظة، ولكنها لا تلبث أن تعود إلى الظهور: صورة إنسان ضجر، «ملّ الحياة والأحياء»، يريد أن ينأى بنفسه عن هذا الكون وشروره فيتجه إلى البحر مغرقاً همومه في طلاقته، كما يغرق المحزون آلامه في الخمر. ولكنه لا يكاد يقف أمامه حتى يتذكر أن انتماءه ليس إلى هذا العنصر بل إلى البشر (رغم كل ما يقاسيه منهم). وبعد أن نعم قليلاً «في حضن الطبيعة» يصحو من نشوته الموقوتة إلى حيرة وتساؤل، لا يلبث أن يعقبهما انهيار كامل. نحن ندرك العلاقة بين الصورتين (الطفل والشاعر)، ولكننا ندرك أيضاً مدى الاختلاف بينهما، ولعلهما لا تمتزجان إلا في البيتين الأخيرين من القصيدة، عندما ينفجر الشاعر باكياً نادباً، ناسياً كبرياءه، ولعلنا نبتسم (بدلاً من أن نشاطره جزعه ويأسه) حين يقول: «وما عرفت البكاء»، مثلما يقول الصبي الباكي حين ننبهه إلى أن البكاء لم يعد يليق به: «أنا لا أبكي».

* * *

ينبغي الآن أن نترك هذا الفهم للقصيدة معلقاً حتى نبحث الصيغ النحوية المستعملة فيها، مسترشدين بالمبادىء التي عرفناها في علم الأسلوب.

ويمكننا بعد ذلك أن نطابق دلالة الصيغ النحوية على دلالة الصور (وقد لاحظنا من قبل دلالة العنوان ودلالة الوزن والقافية). ولعل أول ما يلفت نظرنا هو طريقة بناء الجمل. فمعظم أبيات القصيدة تتبع القاعدة التقليدية في استقلال كل بيت بمعناه، أي أن نهاية البيت توافق نهاية جملة. وهذا البناء للبيت العربي التقليدي يسمح بنوعين من التصرف: أن تشغل الجملة حيز البيت كله، أو أن يحتوي البيت على أكثر من جملة واحدة، ولا بد حينئذ من نوع من الترابط بين الجملتين، بأن تكون الثانية معطوفة على الأولى أو تأكيداً أو تفسيراً لها. ونادراً ما يوجد في النمط المأثور من الشعر ما يسمونه «التضمين» أي تعلق معنى البيت بتاليه. ويلاحظ أن التضمين يقع في الأبيات الثلاثة الأولى: فمقول القول (قلت للبحر) الذي تبدأ به القصيدة لا يأتي إلا في البيت الثالث، أما تتمة الشطر الأول فجملة ظرفية (إذ مضافة إلى الجملة الفعلية بعدها)، والشطر الثاني ثم البيت الثاني كله جمل معترضة معطوف بعضها على بعض. وهذا التركيب يشعر بتزاحم المعاني في ذهن الشاعر، وانغماسه التام في المنظر. ولكن هذا الانغماس يقطع فجأة: «نشوة لم تطل»! فهذه الجملة الاسمية التي حذف مبتدؤها تشبه طرقة عنيفة، تأتي بقية البيت لتكمل معناها.

والسمة الغالبة على الأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الثاني هي تقابل الجمل القصيرة. وتلفت نظرنا في البيت الأول صيغة النداء: «أيها البحر»! التي تدل على البعد؛ وفي البيتين الثاني والثالث هاتان الجملتان القاطعتان: «أنت باقٍ»، «أنت عاتٍ»، تتلو كلَّ واحدة منهما جملة طويلة، بل شديدة الطول بالقياس إلى الجملة الأولى، كأنهما هنين الضعيف المغلوب. ثم تغلب صيغة الجمل القصيرة المنقطعة في البيتين الأولين من المقطع الثالث. والتقابل في المقطع الثاني يوحي بالانفصال، كما أن الانقطاع في المقطع الثالث يوحي بالحيرة والتشتت. وإذا قورن البيتان الأولان من المقطع الثالث بالأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الأول — من حيث تركيب

الجمل ـ بدا الإحساس بالهزيمة النهائية واضحاً، لا يكاد يحوج إلى هذا الإعلان الفاضح عنها في البيتين الأخيرين. ولكننا قد نجد تفسيراً لهذه الهزيمة السريعة ـ طبقاً لمنطق القصيدة نفسها ـ حين نلاحظ استعمال ضمير المتكلم. فضمير المتكلم المفرد ينتشر في معظم أبيات القصيدة. وإذا دققنا النظر أكثر لاحظنا أنه يقوم في البيتين الأولين بدور الفاعل (أربع مرات) على حين أنه في البيتين الأخيرين يقع تحت تأثير الفعل (بواسطة حرف جر مرتين، وبواسطة الإضافة مرتين) إلا فعلاً واحداً وهو فعل البكاء. وأهم من ذلك أن الشاعر يعدل عن ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير الجمع في البيتين الثاني والثالث من المقطع الثاني، أي في منتصف القصيدة تقريباً: وأهمية هذا الموقع أنه بداية الانقلاب من حال النشوة إلى حال اليأس والحيرة. فصحوة الشاعر إلى الحاجز الذي يحول بينه وبين البحر تقترن بشعوره بأنه واحد من البشر: هذا الانتماء الذي يرفضه أصلاً، ولكنه يراه الآن واقعاً لا مفر منه، أو «قضاء» كما يسميه في البيتين الأخيرين.

ولعلنا نلاحظ من هذا التحليل لصياغة الجمل أنها تميل بنا نحو التفسير الثاني (الاجتماعي) وإن لم تنفِ التحليل الأول (النفسي). ومن هنا يمكننا أن نستنتج أن الصور تغوص في أعماق العقل الباطن (وإن تشرّبت كثيراً من التجارب الواعية)؛ على حين أن البناء النحوي (ولعل الأمر نفسه يصدق على البناء الفني كذلك) يأتي قريباً من منطقة الوعي. وربما صحت هذه النتيجة بالنسبة إلى قصائد أخرى، أو إلى الشعر بوجه عام. ولكننا لا نملك أن نقررها الآن إلا في حدود هذه القصيدة. ولعلنا نملك أن نقول أيضاً إننا فهمناها فهماً مقارباً لحقيقة ما انطوت عليه. أما قيمة هذا الذي انطوت عليه، فشيء يجب أن يقرره القارىء بنفسه. والغالب أنه سيحبها قليلاً أو كثيراً، طبقاً لتجاربه الخاصة، وفهمه للحياة والأحياء.

□ □ □

على عكس العنوان السابق، يوحي عنوان هذه القصيدة بنوع من التفاؤل أو الفرح. فالاستقبال يكون لضيف عزيز نسعد بقدومه، أو لشخص عظيم نحتفل بلقائه. والوزن القصير المرن (مجزوء الكامل الذي تتعادل فيه المقاطع القصيرة والمتوسطة الطول) يزيد القصيدة إشراقاً.

ومناجاة القمر تستمر من أول القصيدة إلى آخرها، بخلاف القصيدة السابقة التي تحولت فيها المناجاة الرقيقة في المقطع الأول إلى شبه مغاضبة في المقطع الثاني ثم إلى تساؤل عقيم وحيرة مؤلمة في المقطع الأخير.

ولعلنا، وقد استرعى نظرنا امتداد الحوار بين الشاعر والقمر على طول القصيدة، نجد من الأوفق أن نبدأ تحليلنا الأسلوبي لها بملاحظة طريقة خطاب الشاعر للقمر. ثم لعل الاختلاف البادي بينها وبين القصيدة السابقة يرشدنا إلى ما تميز به خطاب القمر هنا من خطاب البحر هناك. وهكذا نقلب الترتيب الذي تبعناه في القصيدة السابقة، فنبدأ بملاحظة الصيغ النحوية، ثم ننتهي إلى دراسة الصور.

السمة المميزة لخطاب القمر هنا هي كثرة أفعال الأمر التي يراد بها الرجاء أو الدعاء أو التمني، مع أننا إذا عدنا إلى قصيدة «خواطر الغروب» لاحظنا أنها خلت خلواً تاماً من أفعال الأمر. وإذا أردنا أن نجري مقارنة أخرى من داخل هذه القصيدة نفسها وجدنا أن فعل الأمر يقوم بوظيفة «ترقيم» القصيدة، أو تحديد بدايات الفصول، فالمقطع الأول يبدأ بفعل

خــذني إليــك ونـجِّني ... ممـا أعـاني في الثـرى
قــدحي تــرنَّق فــاسقني ... قــدح الشعـاع مـطهَّـرا

واهــاً لأحــلامٍ طــوالْ ... وأنـا وأنـتَ بـمـعــزلِ
نعلو على قمم الجبــالْ ... ونـرى العـوالم من علِ

الأمر، فيما عدا ذلك الأمر الغريب الذي بدىء به الفصل. وبدلاً منها تكثر الأفعال المضارعة: «أعدو، أزور، أقول، أتبعك، أرشف» لتدل على المعاناة المستمرة الدءوب، أو إذا شئنا الدقة: الإصرار على الحلم. وكأن الشاعر بذلك يهيء نفسه للنعمة التي يطلبها، ويظفر بها آخر الأمر (ودائماً في الحلم).

وهو يعلم جيداً أنه يحلم. إنه يحلم يقظان، أو يحلم عن عمد، ولذلك تتكرر الكلمات التي تدل على هذا المعنى في القصيدة (فهو يريد أن يحلم ويريد أيضاً ألا ينسى أنه يحلم): «أتوهمك، المحال، المنى، الخيال، قمر الأماني، واهاً لأحلام طوال».

ولننظر الآن في الصور. إن مخاطبة القمر كما لو كان إنساناً عاقلاً، أمر غير مستغرب في لغة الشعر. فهذه اللغة لا تزال تحمل الكثير من آثار المرحلة «الحيوية» في تاريخ البشرية، تلك المرحلة الموغلة في القدم، التي كان الإنسان يتخيل فيها أن لكل ما يحيط به روحاً، ولهذا عبد القمر والنجوم والأشجار وحتى الأحجار. ولا نزال نقول في الكلام العادي مثلاً: زمجرت الريح وهدأت العاصفة واكتست الأشجار بالخضرة. كذلك قد لا نجد شيئاً من الغرابة في تصوير القمر بصور توحي بالبهجة كما توحي بالعظمة بل الجلال في الوقت نفسه: «موكبك الأغر، قدسك، عرشك» في حين أن الشاعر كئيب، أسير، شقي، «يعاني في الثرى»، ويتبع القمر كخياله ــ أي ظله ــ مرتقباً جوده. وهو مع ذلك يطمع أن يتعانق روحاهما في «الأثير» أي في الفضاء الكوني: فهذه الصور كلها تعبر عن شوق الشاعر إلى الانعتاق من هموم الدنيا، وقد عرفناه ساخطاً على الحياة والأحياء، ناعياً سوء حظه وضياع عمره. ولكننا لا بد أن نتوقف عند سلبية الصور التي يرسمها لنفسه. فهو لا يخوض صراعاً من أي نوع كان. وهو لا يتهم نفسه أبداً. إنما هو فريسة الهم والسقم والشقاء، ولذلك فإن «القمر» يجب أن يصنع له كل شيء: يجب أن يشفيه من همه المسقم، وأن يجعله خالداً

أمر: «أقبل». والمقطع الثالث يبدأ بفعل أمر كذلك: «كن». وبعد ثلاثة مقاطع تأتي بداية مختلفة، ولكنها تؤدي وظيفة «الترقيم» كفعل الأمر أو أقوى منه؛ وهي النداء المكرَّر: «قمر الأماني يا قمر». ويمكننا أن نلاحظ هنا ما في إضافة القمر إلى الأماني مع حذف حرف النداء، ثم تكرار النداء بيا، من تحبّب يشبه لغة الغزل. وفي هذا الفصل الأخير تتعاقب ستة أفعال أمر في ثلاثة مقاطع. أما المقطع الختامي فيبدو أنه مُيِّز عن الفصل السابق إذ بدىء باسم فعل مضارع يدل على التعجب «واهاً»، وخلا من أي فعل أمر.

ويبدو لنا أن تركز أفعال الأمر الدعائي في المقاطع الثلاثة التي سبقت المقطع الأخير يعبر عن تصاعد انفعال الشاعر، في حين أن خلو المقطع الأخير منها يدل على الوصول إلى نقطة إشباع. ويؤكد ذلك استعمال اسم الفعل الذي يدل على التعجب، والعطف بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، ثم جمعهما معاً في ضمير المتكلمين.

ويستوقف نظرنا، من بين أفعال الأمر هذه جميعها، قوله في ابتداء المقطع الثالث: «كن حيث شئت». فهذا الأمر يختلف عن فعل الأمر السابق «أقبل»، وعن الأفعال التالية: «اسكب، أفرغ، اخلع، خذني، نجّني، اسقني» التي تدل على التضرع أو الدعاء. إن الذي يقول: «كن حيث شئت»! يريد بها نوعاً من التحدي، وكأنه يقول: «لا يهمني من أنت، ولا ابن من تكون!» وهو بهذا يشعر «خصمه» أنه أعد له اللقاء المناسب. ولكن انظر إلى ما أعده الشاعر هنا: «ما أنا إلا معنى بالمحال!» إن شجاعته هي شجاعة من استعد لأن يُضرَب حتى الموت. وكأنه يقول: «عظمتك لا تخيفني، لأني أعلم أني لا شيء!».

بل إننا نلاحظ أن الجمل تتلاحق بعد هذا «التحدي»، ولأول مرة في القصيدة يعطف مقطع جديد على سابقه: «وأقول صبراً...» ثم يتبعهما مقطع ثالث ربط بيتاه باسم شرط. وتخلو الأبيات الستة كلها من أفعال



استقبال القمر

إبراهيم ناجي

أقبل بموكبك الأغرّ ... ما أظمأ الأبصار لك!
العين بعدك يا قمر ... عمياء! والدنيا حلك!

تمضي وراء سحابةٍ ... تحنو عليك وتلثمك
وأنا رهين كآبةٍ ... بخواطري أتوهمُك!!

كن حديث شئت فما أنا ... إلا معنىً بالمحالْ
أغدو لقدسك بالمنى ... وأزور عرشك بالخيال

وأقول صبراً كلّما ... عزّ الفكاك على الأسيرْ
روحك وروحك ربما ... طابا عناقاً في الأثير!

مهما تسامى موضعُك ... وعلا مكانك في الوجودْ
فأنا خيالك أتبعك ... ظمآن أرشف ما تجود

قمرَ الأماني يا قمر ... إني بهمٍّ مسقم
أنت الشفاء المدَّخر ... فاسكب ضياءك في دمي

أفرغْ خلودَك في الشبابْ ... واخلع على قلبي الصفاءْ
أسفاً لعمرٍ كالحَباب ... والكأس فائضة شقاءْ

مثله، وأخيراً أن يأخذه إليه بعيداً عن عالم المعاناة هذا. وربما خُيِّل إلينا لقوله: «واخلع على قلبي الصفاء» أنه يعاني نوعاً من الصراع الداخلي الذي يغين على القلب، ولكننا لا بد أن نستبعد هذا الفهم حين نجده يقول:

قـدحي تـرنق فـاسقني ‏ ‏ ‏ ‏ قـدح الشعـاع مـطهَّـرا

فهو «مُستقبِل» فحسب. الحياة تسقيه كدرا، وهو يريد شراباً صافياً، مع أنه لم يفعل شيئاً ليستحق هذه النعمة إلا الصبر والتمني.

ولا بد أن نلاحظ أيضاً أن تمثيل الشاعر للنعمة التي يرجوها من القمر قد غلبت عليه صورة «الشراب»: «ما أظمأ الأبصار لك»، «ظمآن أرشف ما تجود»، «اسكب ضياءك في دمي»، «أفرغ خلودك في الشباب»، «قدحي ترنّق فاسقني قدح الشعاع مطهَّرا»؛ وإن كانت هناك صورة لمسية وهي صورة العناق «طابا عناقاً في الأثير»، وصورة بصرية: «العين بعدك عمياء»، وثالثة مستعارة من اللبس: «اخلع على قلبي الصفاء»، ورابعة مكانية، «وأنا وأنت بمعزل، نعلو على قمم الجبال، ونرى العوالم من عل». وغلبة صور الشراب تعيدنا إلى ذكر المرحلة الفمية التي يتحدث عنها علماء التحليل النفسي، والتي لمسنا أثرها في القصيدة السابقة، ولكنه أكثر وضوحاً هنا. وغلبة الصور الفمية في هذه القصيدة يتسق مع ما لاحظناه عند تحليل الصور النحوية من أنها أقرب إلى أحلام اليقظة، وإن كنا نود الآن أن نزيد هذا الوصف تحديداً، لأننا نعرف أن أحلام اليقظة تتعلق ــ غالباً ــ برغبات مكبوتة إلا أنها حديثة العهد، ومع أن الخيال ينطلق فيها بدون عائق، إلا أنه خيال لا يتعلق بأشياء مستحيلة، أي أنه بتعبير البلاغيين القدماء «اختلاق إمكاني». فليس من المستحيل عقلاً (بل ولا عادة!) أن يظفر إنسان قبيح المنظر بمحبة النساء، أو ينتصر ضعيف على قوي في معركة، فربما وجدت أسباب معقولة تؤدي إلى مثل هذه النتائج غير المنتظرة. ولكننا هنا أمام إنسان يقول لنا إنه يتبع القمر حيثما سار،

ويطمع أن يعانقه في الأثير، وأن يرافقه في الأعالي، ليطلا على الكون البائس من تحتهما. فالأولى أن نسمي هذا اللون من الخيال «تهويماً» لأنه يقطع صلته [illegible] الدائم ويدخل فيما يشبه الحلم الفعلي، لولا أن صاحبه واعٍ ومدرك أنه [illegible]. ومن هنا عاد الشاعر إلى المرحلة الفمية بدون عائق، وبدون أن يدرك أن أحلامه ــ التي انغمس فيها واعياً كما ينغمس المرء في حلم يقظة ــ قد أفلتت منه وراحت تنبش في ذلك الركام القديم.

وإذا قبلنا هذا التفسير، فقد يبدو أن الصور الأربع التي أخذت من غير موضوع الشراب، تندرج تحته في يسر تام، بحيث تبدو الوحدة الشعورية في القصيدة أشد وضوحاً. فالصورة البصرية («العين بعدك عمياء والدنيا حلك») تطابق المعروف عن اكتمال الاحساسات البصرية لدى الرضيع وأنها أول ما تتركز على أمه. وصورة العناق الأثيري (أي المبرأ من أي إحساس جنسي لأن تطور الليبيدو لم يكن قد بلغ في المرحلة الفمية درجة الإحساس الجنسي في أدنى صوره) تعبر تعبيراً دقيقاً عن عناق الأم لطفلها. وصورة الإلباس «اخلع على قلبي الصفاء» هي من شأن الأمهات مع أطفالهن الرضَّع، وأقرب منها صورة الرفع المكاني. ولا شك أن الشاعر عبر عن هذه الصور بلغة الكبار، ولكنه ــ على عكس ما فعله في القصيدة السابقة ــ لم يكد يضيف إليها شيئاً من تجارب الكبار أو معانيهم، ولذلك فإن الصورة تشف بسهولة عن أصلها الطفولي.

هل نريد بهذا أن نقول إن القمر في هذه القصيدة هو «رمز» للأم؟

هناك نوعان من الرمز، والصورة تقع في منزلة وسطى بينهما، بحيث يصح إطلاقها على الأنواع الثلاثة جميعاً. وأساس القسمة هو العلاقة بين الرمز والمرموز إليه. فيمكن أن يكون الرمز دالاً (في حدود السياق) على المرموز إليه بلا زيادة ولا نقصان، كما رمز حميد بن ثور للمرأة بشجرة، حين أراد أن يحتال حتى لا يعاقبه الخليفة عمر بن الخطاب. ولا فرق بين الرمز والحقيقة اللغوية في هذه الحالة إلا أن الأول أشد خفاء، فهو يتطلب

إعمال الفكر لفهمه، ولذلك يحتاج إلى ترشيحه بعلامات تدل على المقصود، ومن ثم يمكن اعتباره نوعاً من اللغز أو الكناية البعيدة. وقيمته الفنية تنحصر في واحد من غرضين: إما أن يتيح لقائله التعبير عن معنى لا يمكنه التعبير عنه صراحة، إلى جانب نوع من المتعة يجدها القارىء أو السامع في اكتشاف المعنى الحقيقي؛ وإما أنه يحيل المعنى المجرد إلى محسوس، وبذلك يجعله أكثر اقناعاً وأيسر حفظاً. وهذا هو المثل الذي يحفل به الأدب الديني على الخصوص. وهذان النوعان من الرمز يرجعان إلى أصل واحد في الحقيقة وهو أن المعنى المرموز إليه لا يصيبه أي تغير حين تتغير طريقة الدلالة عليه، وإن اكتسب مزيداً من التشويق أو الإقناع.

والنوع الثاني من الرمز هو ذلك الذي لا تمكن ترجمته إلى دلالة محددة، أي أن المرموز إليه يكون مضمناً في الرمز نفسه، لا شيئاً خارجاً عنه. وهذا هو الرمز الذي يعرف عند ذلك الفريق من الكتاب والشعراء الذين يسمون بالرمزيين: فالغراب أو المقبرة البحرية في قصيدتي «بو» و«فاليري» المشهورتين، اسمان لا يمكن اكتشاف مدلولهما خارج القصيدة، وبما أن القصيدة الرمزية على الخصوص تتميز بأنها تستمد وجودها من مناطق الشعور التي لم تخضع بعد للتحديد اللغوي، فإن مدلول هذين الرمزين وأمثالهما لا يمكن تحديده تحديداً كاملاً، ولا سبيل لشرحه إلا بالدوران حوله.

و«الصورة» تحتل مكاناً وسطاً بين هذين النوعين من الرمز. فطرفاها يندمجان أو يتحدان، بحيث يصبح مدلولها شيئاً جديداً غير ما كان عليه هذان الطرفان، وإن كان مستمداً منهما. وحركة الذهن الطبيعية تقتضي ذلك، فنحن لا ننسى أن امرأ القيس يتحدث عن «الليل» حين يستعير له صلباً وأعجازاً وكلكلاً. ولا ننسى أنه يتحدث عن فرسه حين يشبهه بجلمود صخر حطه السيل من عل.

ونحن في هذه القصيدة أمام «صورة» قمر، ولسنا أمام «رمز» قمر، على أي واحد من معنيي الرمز. فسياق القصيدة لا يسمح لنا بأن ننقل معنى «القمر» إلى معنى «الأم»، وإن كان فيه كثير من صفات الأم. وكذلك لا يمكننا القول بأن القمر هنا يرمز إلى معانٍ مبهمة غير قابلة للتحديد، وإنما الذي يمكننا أن نقوله أن القمر هنا «قمر أم» أي قمر وأم في الوقت نفسه. وقد بدأنا هذا التحليل بملاحظة أن الشاعر ادّعى لقمره صفة الحياة، أي أن فيه استعارة مكنية حسب اصطلاح البلاغيين. ولكننا من خلال وصف الشاعر للعلاقة بينه وبين قمره، لاحظنا أنه يركز بوجه خاص على صفات تظهر أوضح ما تكون في علاقة الأم بوليدها، وإن لم تكن كافية — في نظر البلاغي — للزعم بأنه استعار للقمر بعض صفات الأم، وإن كانت تكفي — حسب تحليلنا للصورة وافتراضنا أنها يمكن أن ترجع إلى جذور نفسية عميقة — للقول بأنه مزج صفات القمر بصفات الأم. ومن ثم لا نقول بأنه أسبغ صفة الحياة على القمر فقط، بل نقول إنه أسبغ صفة «القمريّة» على الأم أيضاً. أي أننا لم نعد نقبل قول البلاغيين إن القمر هنا مشبه، وإنساناً ما مشبه به، بل ولم نعد نكتفي بالقول إن الذي عندنا في هذه القصيدة ليس «إنساناً ما» بل هو إنسان ذو صفات معينة تنطبق أكثر ما تنطبق على الأم — فنحن نقول أكثر من ذلك، إن طرفي هذه الصورة لم يعودا مشبهاً ومشبهاً به، فكلاهما مشبه ومشبه به (بناء على القول باتحاد طرفي الصورة)، ومن ثم فإن الأم شبهت بالقمر كما شُبّه القمر بالأم.

ولكن هناك مشكلة يمكن أن تقوم في وجه هذا التفسير، وهي قول الشاعر في البيت الأول من المقطع الثاني مخاطباً قمره:

تمضي وراء سحابة   تحنو عليك وتلثمك

فالقمر هنا صبي يلعب، وهذا لا يتفق مع قولنا إنه قمرُ أم. ولكننا سنرى — بعد قليل من التأمل — أن هذه الصورة تؤكد التفسير الذي

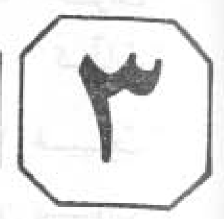
اقترحناه كما أنها تزيده ثراءً وعمقاً. ولا بد قبل تحليلها من أن نعيدك إلى ما سبق لنا قوله عن نواة الصورة والمعاني الجديدة التي تنمو حولها، وملاحظتنا أن هذه القصيدة بالذات لم تكد تضيف شيئاً إلى نواة الصورة وإن كانت قد صاغتها في لغة الكبار. ولا شك أن «الموكب» و«القدس» و«العرش» ونحوها ألفاظ اكتُسِبت ـ مع معانيها ـ بعد المرحلة الفمية الأصلية بأوقات متفاوتة، ولكن الشعور الذي تدل عليه ـ وهو أن الأم كائن عظيم جداً ورفيع جداً وجميل جداً ويكاد يكون قادراً على كل شيء ـ لم يصبه أي تغيير بعد هذه الإضافات. والصورة التي نتحدث عنها الآن لا تخرج عن هذه الصفة. فنواتها ترجع إلى المرحلة الفمية، بل ربما إلى بواكير هذه المرحلة، أي إلى أول وعي الرضيع بأمه، وإن بدا على ظاهرها أثر مرحلة تالية، لعلها السنة الثالثة من حياة الطفل.

فظاهر الصورة أن القمر يجري وراء سحابة، ولكنها هي التي «تحنو» عليه وتلثمه. وإذا كان القمر يجري وراء السحابة، فمعنى ذلك أنه المحب الذي يسعى وراء محبوبه، والشيء غير المتوقع ـ إذن ـ أن تعانقه السحابة وتقبله: ولا تفسير لذلك إلا أن القمر والسحابة يمثلان الطفل وأمه، واختيار هذين الفعلين «تحنو» و«تلثم» لم يجيء عبثاً. ولكن الصعوبة التي تقوم دون هذا التفسير هي أن صورة القمر تمتزج بصورة الأم خلال القصيدة كلها، كما سبق أن بينّا، فكيف اتفق أنها مثلت الطفل في هذه الحالة؟ إن هذا الاختلاف يرجع إلى منطق بناء الصورة كما سبق أن وصفناه. فكما اكتسبت نواة الصورة إضافات جديدة من خلال صور «الموكب» و«القدس» و«العرش» فكذلك نقول إن نواة الصورة قد اكتسبت هنا أيضاً إضافة جديدة، وإن كانت أسبق من هذه الاضافات التي أشرنا إليها. والاضافة التي نعنيها الآن راجعة إلى المرحلة التي أصبح فيها الطفل قادراً على أن يجري خلف أمه. أما «النواة» الأصلية فهي أقدم من ذلك كثيراً، لأنها ترجع إلى المرحلة التي كان وعي الطفل فيها لا يميز بين

وجوده ووجود الأم. ومن ثم فالقمر في هذه الصورة هو الأم والطفل في الوقت نفسه، وإن كان الشاعر قد لجأ في تصوير هذه الحالة من الوحدة بين الطفل وأمه إلى علاقة مستمدة من مرحلة تالية. ومع ذلك فإن «السحابة» وهي شيء متغير الشكل، بحيث يمكن أن يخيل للرائي أنه لا شكل له، أو لا جسم له، توحي بأن احتضان السحابة للقمر سيحيلهما شيئاً واحداً.

وهكذا يبقى تفسيرنا للقصيدة سليمًا. وتهبط بنا هذه الصورة ـ وقد بدت للوهلة الأولى مناقضة له ـ إلى طبقة أعمق في اللاوعي، ومن ثم يمكننا أن نفهم رؤيا السعادة المفتقدة التي يختم بها الشاعر قصيدته: رؤيا التوحّد مع الأم، في وجود لا مكان فيه لغيرهما، وقد شعر أنه، مع ذلك الكائن العجيب القادر، يحلق في الأعالي. هذا ما يقوله اللاوعي، أما وعي الشاعر فيقول له إنه حلم مستحيل، ولكنه وقد أعدّ نفسه له، لا يملك إلا أن يسترسل فيه.

□ □ □



عاصفة روح

إبراهيم ناجي

[الزورق يغرق والملاح يستصرخ]

أيـن شط الرجاءْ — يا عباب الهمومْ
ليلتي أنواء — ونهاري غيوم

أعولي يا جراحْ — أَسْمِعي الديّانْ
لا يهم الرياح — زورق غضبان

البلى والشقوبْ — في صميم الشراعْ
والضنى والشحوب — وخيالُ الوَداع

اسخري يا حياة — قهقهي يا رعود
الصبا لن أراه — والهوى لن يعود

والأماني غرورْ — في فم البركانْ
والدجى مخمور — والردى سكران

راحت الأيامْ — بابتسام الثغورْ
وتولى الظلام — في عناق الصخور

كان رؤيا منامْ — طيفُك المسحورْ
يا ضفافَ السلام — تحت عرش النور

اطعني يا سنين   مَزِّقي يا حرابْ
كل برق يبينْ   ومضُهُ كذَّابْ

اسخري يا حياة   قهقهي يا غيوبْ
الصبا لن أراه   والهوى لن يئوب

العنوان المضاف الذي جعله الشاعر تتمة لعنوان هذه القصيدة «الزورق يغرق والملاح يستصرخ» يؤكد الاستعارة التي في العنوان الأصلي، أو يرشحها بتعبير البلاغيين. فمن الواضح أن إضافة العاصفة إلى الروح تعني أن الشاعر لا يتكلم عن عاصفة حقيقية بل عن حالة نفسية. والعنوان الإضافي يأتي ليثبِّت صورة العاصفة، أي أن هذه الصورة في طريقها لأن تستولي على القصيدة وتترجم الحالة النفسية إلى لغتها. نحن إذن أمام «موقف» يمكن أن يكون نواة لمشهد قصصي أو حديث درامي، وحرف العطف «الواو» في هذا العنوان الإضافي يشعر بذلك. فهناك مكان: الزورق، وشخصية: الملاح. وهناك حركة أو تغير في المشهد، فالزورق يغرق؛ وفعل من الشخصية التي تستغيث. وإذن فالتركيب يؤذن بدراما صغيرة لا مجرد استعارة تمثيلية كالتي ألفناها في الشعر القديم، حيث تُقَدَّم عناصر الصورة دفعة واحدة، كما في قول البحتري:

أتاك الربيع الطلْق يختال ضاحكاً   من الحسن حتى كاد أن يتكلما

وما دام الشاعر قد أعطى الصورة هذا المكان المهم في قصيدته، فيحسن بنا أن نتتبع حركتها خلال القصيدة، غير ناسين أن النظم، أو التركيب النحوي، يمكن أن يؤثر في دلالتها، كما نبه شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني، وكما لاحظنا الآن عندما تأملنا العنوان الإضافي الذي انتظم بعطف جملتين اسميتين مخبرٍ عن كل منهما بفعل مضارع.

وأول ما نلاحظه أن القصيدة كلها مصوغة على لسان الملاح. فإذا مضينا في تصورها على أنها مشهد درامي فإن هذا المشهد قائم على حديث فردي (منولوج) يعبر عن معاناة الملاح. لذلك نشعر من القراءة الأولى بأن المشهد ليس إلا تعبيراً عن أزمة أو إحساس بالخطر أو دنو الهلاك، ونميل إلى أن نمزج بين الملاح والشاعر نفسه. ونتنبه إلى نوع من التناقض بين العنوان الأصلي والعنوان الملحق. فبينما يعتمد العنوان الأصلي على أسلوب الاستعارة (بإضافة العاصفة إلى الروح ـ أي أن العاصفة ليست عاصفة حقيقية) نجد العنوان الملحق ينزع إلى تناسي الاستعارة، وتحويلها إلى «موضوع» مستقل بنفسه. ونلاحظ في المقاطع الثلاثة الأولى أن الشاعر يلتزم جانب الموضوع بصفة أساسية، فهو يشير إلى شط وعباب وأنواء ورياح وزورق، وشراع لم يأخذ منه البلى في الأطراف فحسب، بل توسطه بالثقوب. ولكننا نلاحظ أن أسلوب الإضافة، الذي اعتمد عليه العنوان ليعطي دلالته المجازية، يتكرر ثلاث مرات في «شط الرجاء» و«عباب الهموم» و«خيال الوداع». ولا يعطينا الشاعر إشارة تدل على طبيعة الإضافة في هذه الحالات الثلاث: إن كانت من إضافة المستعار إلى المستعار له ـ كما في العنوان ـ أو جزءاً من المشهد الذي اعتزم تحويل القصيدة إليه. فالإضافة في «شط الرجاء» تشبه الإضافة في عبارات مثل: «فتى الأحلام» أو «صباح الرضا»، أو «سنوات المجد»، أي أن المضاف إليه يقوم بوظيفة شبيهة بوظيفة الصفة بالنسبة للمضاف، وبذلك يكون المعنى «الشاطىء المرجوّ» ونظل في داخل المشهد. ولكن «عباب الهموم» تردنا إلى تشبيه البحر الهائج، في حين يصعب أن نتصور وصف أمواج البحر بأنها مهمومة. ويأتي «خيال الوداع» في نهاية بيت ثانٍ قلق، لا يستقر في أذهاننا إلا كما يستقر «الخيال» أو الظل. فإضافة «الخيال» إلى «الوداع» يمكن أن تكون استعارة أيضاً، على معنى أن الوداع قد تلوح مقدماته كما نلمح خيال إنسان، أو ظله، قبل أن نتحقق من وجوده. ولكن الاستعارة، بناءً على هذا التفسير، تكون قد ابتعدت

عن الصورة الأصلية، صورة الملاح الذي يغرق بزورقه في بحر هائج. أي أن الشاعر تخلى عن البناء الموضوعي للقصيدة، وردها إلى الغنائية البسيطة بأن كشف عن وجهه مستخدماً استعارة تعبر مباشرة عن حالته النفسية. ومن الممكن أيضاً أن نفهم «خيال الوداع» على أنه تصوير لحال الملاح الذي يوشك أن يودع الحياة. ولكن تبقى بعد ذلك كلمة «الضنى» متأبّية على هذا التفسير، لأنها تعني الهزال والضعف وتكاد تقترن دائمًا بطول الزمن؛ والعاصفة التي تدل عليها كلمات مثل «الأنواء» و«الغيوم» و«الرياح» لا يُنتظر أن تدوم أكثر من ساعات أو أيام. ومما يزيد في قلق هذا البيت بناؤه النحوي. فالفهم لا يقبل عطف الضنى والشحوب وخيال الوداع على البلى والثقوب، ففي هذه الحالة تكون مُخْبَراً عنها بكونها «في صميم الشراع»، وهذا مستحيل، وإذن فلا بد أن تكون الواو في أول البيت لاستئناف كلام جديد، ومعنى هذا أن تكون «الضنى» مبتدأ عُطِف عليه مرتين ولم يُخبر عنه هو ومعطوفه بشيء.

تستوقفنا كذلك صورة «الزورق الغضبان» في المقطع الثاني. هنا انعكست الاستعارة فبدلاً من أن تستعار العاصفة ومتعلقاتها لتصوير الحالة النفسية، وُصِفَ الزورق بصفة نفسية. وليس هذا هو الانحراف الوحيد في الصورة. فليس من المألوف أن يُنسَب الغضب إلى الزورق بدلاً من نسبه إلى العاصفة التي نصفها عادة بأنها «هوجاء» أو نحو ذلك. فهل نقول إن هذا البيت يشبه ما لاحظناه في القصيدتين من صور ينفضها العقل الباطن من مخزونات الطفولة، وإن «الغضب» المنسوب إلى الزورق هنا هو غضب الرضيع حين تتركه أمه ـ ولا سيما إذا شعر أنها تعاقبه لسبب ما ـ فهو يصرخ محتجاً؟ لعل هذا التفسير لا يبدو لنا بعيداً، ولا سيما إذا لاحظنا أن ملاح القصيدة وحيد في زورقه كوحدة الرضيع في مهده.

ثم يأتي هذا المقطع:

اسـخـري يـا حـيـاه   قـهـقـهـي يـا رعـود
الـصـبـا لـن أراه   والـهـوى لـن يـعـود

وتبدو أهميته الخاصة من أن الشاعر سيعيده في ختام القصيدة بتعديل طفيف. لم يبق هنا من سمات العاصفة إلا «الرعود» المقهقهة، وهي، مثل الزورق الغضبان، تعكس الاستعارة الأصلية. أما سائر المقطع فينطبق على الملاح كما ينطبق على الشاعر نفسه: أي أنه يبقى محوِّماً بين الحقيقة (الشاعر) والمجاز (الملاح كبديل للشاعر) والصورة القصصية (الملاح مرة أخرى، ولكن كشخصية تخلع عليها صفات معينة، بقطع النظر عن شخصية الشاعر).

والمقاطع الأربع التالية، وهي التي تكوِّن ـ مع الختام ـ بقية القصيدة، يصدق عليها هذا الوصف نفسه. فليس فيها من متعلقات العاصفة إلا كلمتان: «الصخور» و«الضفاف»، وسياقهما لا يترك إلا أثراً ضئيلاً من هذا الارتباط. وتبرز في هذا السياق عبارتان: «ابتسام الثغور» و«تحت عرش النور». والأولى تعيدنا مرة أخرى إلى المرحلة الفمية التي يقوم فيها الفم، من بين ما يقوم به من الوظائف، بالابتسام تعبيراً عن السرور، كما تكون البسمة على وجه الأم الحبيبة علامة يترجمها ذهن الرضيع مباشرة إلى رضى يبعث فيه الاطمئنان. أما العبارة الثانية فيبدو أنها تصعيد لذلك الرضى الذي يشيع الاطمئنان في النفس إلى مستوى المشاعر الصوفية. وارتباط العبارتين بحالة الملاح الذي يصارع الموج ضعيف على كل حال.

ولكن صورة الملاح في زورقه، وسط العاصفة، تزول تماماً من المقطع قبل الأخير. فالملاح لا يصارع «السنين» وإنما يصارع وقتاً عصيباً محدوداً، مهما تكن بدايته أو نهايته. والبرق الذي يومض ينبغي أن يكون

بالنسبة للملاح نذيراً بمطر غزير يضاعف محنته، أما إن كان ومضه كذاباً فهذا أفضل له بدون شك. ولكن الشاعر نسي صورة الملاح كما يبدو، فهو يستعير صورة أخرى: صورة المسافر (أو المقيم ـ سيّان) في بيداء يتلهف على سقوط المطر. وفي ختام القصيدة يأتي المقطع المكرَّر وقد خلا من الكلمة الوحيدة التي كانت تحمل ارتباطاً بالعاصفة، وهي كلمة «الرعود»، إذ حلّت محلها كلمة «الغيوب» التي توحي بالحيرة أمام مستقبل غامض، أكثر مما توحي بالخوف من خطر قريب.

وهكذا يبدو من تتبع الصورة الأساسية في القصيدة أن الشاعر لم يستطع أن يقيم منها بناء موضوعياً لأنه ظل مشغولاً بمشاعره الذاتية. ويمكن القول إنه لم يعطنا تصويراً درامياً كما أنه لم يعطنا استعارة تمثيلية تتبع الشكل التقليدي المألوف في شعرنا القديم، ولكنه أعطانا شكلاً آخر يصح أن نسميه الصور العنقودية، لأنها تتسلسل خلال القصيدة دون أن تشغلها كلها، بل دون أن تسيطر على القصيدة بحيث يمكننا أن نستخلص منها معنى عميقاً وراء المعاني الجزئية. وإذا أردنا اكتشاف هذا المعنى العميق (وهو روح القصيدة) فيجب أن نبحث عنه في غير هذه الصورة العنقودية أو الصور الأخرى التي زاحمتها، وإن كنا لا ننكر أن هذه الصور قد أدت جانباً من وظيفة التعبير، ولكننا نقول إن اضطرابها وتناقضها يدلان على أن عملها لم يتجاوز سطح القصيدة (أي الدلالات الجزئية المباشرة) فهو لا يمثل أصلها الثابت.

إن تفكك الصورة ونصولها خلال القصيدة يدلان على نوع من التدفق أو التلقائية. و«التلقائية» صفة تمنح عادة للشعر الرومنسي، وأحياناً للشعر كله. وعندما يراد بها الانطلاق في التعبير، أو التحلل من «القيود» الفنية، فهي خطأ بلا شك. لأن الشعر إذا خلا من هذه «القيود» لم يعد شعراً؛ إنما ينحلّ إلى خليط غير متماسك من الأفكار والمشاعر المهوَّشة. ولا نزيد أن نتوسع الآن في مناقشة نظرية حول هذه المسألة، إذ لا يتسع المقام

لذلك، ولكننا نقول باختصار: إن «التلقائية» كما نفهمها تقابل «التشكيل»، والتشكيل هو الذي يعطي العمل الأدبي تماسكه ووحدته، في حين أن التلقائية تجذبنا إليه بنبرة الصدق والمناجاة الحميمة. ومعنى ذلك أن أي عمل أدبي لا يمكن أن يستغني عن إحدى هاتين الصفتين المتقابلتين. ولكن الشعراء والكتاب يختلفون في مدى قربهم من هذه أو تلك. ويصدق هذا القول ــ من باب أولي ــ على المدارس الأدبية والفنون الأدبية أيضاً. فالشعراء الوجدانيون أو الرومنسيون يميلون نحو التلقائية أكثر من غيرهم، ومن ثم يتناثر الشعور في عدد من الصور قد لا يجمعها رابط موضوعي، فلا يصبح لها من الدلالة على المعنى العميق للقصيدة أكثر مما للمفردات المستعملة بدون قصد تصويري واضح. وقد يكون تتبع هذه المفردات، وملاحظة السمات التي تجمع بينها، أصدق دلالة على ذلك المعنى. وهذا لا ينفي دلالة الصور، إلا أن الصور ستكون، في هذه الحالة، تابعة للمفردات، بل أقرب إلى أن تعد داخلة فيها (كما لاحظنا في عدد من العبارات التي تحوّم بين الحقيقة والمجاز).

والسمة الغالبة على مفردات هذه القصيدة هي: «التطرف». ونقصد بالتطرف هنا توخي أقصى درجات الدلالة. ونضرب لذلك مثلاً: فالضنى، والهزال، والنحول، والسقم، والضعف: أسماء تتفاوت في درجة الدلالة أكثر مما تتفاوت في نوعها، وربما كان ترتيبها في الشدة قريباً من هذا النحو الذي سردناه. والمرجح ــ على كل حال ــ أن الضنى يقع عند الحد الأقصى من الدلالة على هذا المعنى. وإذا تأملنا مفردات القصيدة وجدنا هذه الملاحظة صادقة على معظمها، سواء أكانت أسماء أم صفات أم أفعالاً أم حروفاً. ونقول «معظمها» ولا نقول «جميعها» لأننا نفضل أن نحتاط، فقد تتدخل القافية أو الوزن ليمليا على الشاعر كلمة محل كلمة، وهذه إحدى مضايق الشعر التي لاحظها النقاد والبلاغيون من قديم. وإليك قائمة بهذه المفردات المتطرفة:

الأسماء ــ ونبدأ بالمفردة منها، أي غير المجموعة ولا المضافة:

الدّيان، البلى، الضنى، الدجى، الردى، السلام.

الأسماء المجموعة ــ وربما كان المفرد نفسه متطرفاً في معناه، فيؤكد الجمع هذا التطرف، وربما كان المعوَّل على صيغة الجمع في إعطاء الدلالة المتطرفة:

الهموم، أنواء، غيوم، جراح، الرياح، الثقوب، الأماني، الأيام، الثغور، الصخور، ضفاف، سنين، حراب.

الأسماء المضافة ــ ويلاحظ أن المضاف إليه في بعضها جاء جمعاً، ولكن القيمة المعنوية للمضاف تكاد تنحصر في تقوية الدلالة، وقد تنطوي الإضافة على تشبيه:

شط الرجاء، عباب الهموم، صميم الشراع، فم البركان، عناق الصخور، عرش النور.

الصفات ــ وتلاحظ قلة الصفات نسبياً في هذه القصيدة:

غضبان، مخمور، سكران، مسحور، كذاب.

الأفعال:

يستصرخ، أعولي، اسخري، قهقهي، مزقي، اطعني.

الحروف:

لن (وهي لتأكيد النفي في المستقبل كما يقول النحويون ــ وردت أربع مرات في المقطع المكرّر)، يا (وهي لنداء البعيد، وقد تكررت تسع مرات).

ويمكننا أن نقول، بناء على هذه الملاحظات، إن الصراخ العاجز هو المعنى الثابت والجوهري للقصيدة، وإن اختيار صورة الملاح في زورقه المشرف على الغرق لم يكن إلا محاولة لوضع هذا الصراخ في شكل

موضوعي مقنع، ولكن المحاولة لم تنجح إلا نجاحاً جزئياً، لأن الصوت الصارخ للشاعر نفسه بقي عالياً على القصيدة، وظهر في صورة أخرى أقل تركيباً وأقل إقناعاً وإن تكن أكثر حدة، وهي صورة الإنسان الذي يتعلق بالأماني وهو في فوهة بركان، وصورة ثالثة، أدل على اللهفة والحرمان، وهي صورة من يترقب المطر المحيي ويشيم لمعان البرق ولكن المطر لا يجود.

وعندما نتصور القصيدة على أنها صراخ عاجز، يصبح الإكثار من حروف النداء وأفعال الأمر (وكلها تدل على نوع من التلذذ بتعذيب النفس) عنصرين متممين للسمات اللغوية التي سبق إيضاحها. وكذلك يبدو إيقاع القصيدة مناسباً كل المناسبة لهذا الصراخ. فصغر المقاطع (بيتان بدلاً من أربعة كما في كثير من القصائد الأخرى) مضافاً إليه قصر الوزن، واستقلال كل بيت ــ بل كل شطر غالباً ــ بمعناه (فيما عدا المقطع السابع) يعطي القصيدة ذلك الإيقاع اللاهث المتقطع الذي يشبه الصراخ، وإن كانت المقاطع الطويلة التي التزمت في جميع قوافي القصيدة تضيف إليه شيئاً من نغمة الأنين.

ولكن لماذا تبدو القوى المعاكسة ساحقة ومدمرة، بحيث تولّد أشد العبارات تطرفاً، وتجعل الفاجعة النهائية ضربة لازب؟

لعل المقطع المكرّر يفسر لنا ذلك. فالشاعر (يمكننا أن نتحدث عنه الآن بشيء من الثقة، فقد سقط قناع الملاح منذ الصرخات الأولى) يندب الصبا الذي لن يراه والهوى الذي لن يعود. ومعنى ذلك أنه كان يتمنى رجعة إلى الماضي، هذا الماضي الذي عبر عنه في المقطع السابع بضفاف السلام وعرش النور (لعلها ليست مصادفة أن هذا هو المقطع الوحيد الذي اتصل بيتاه مكوِّنين دفقة شعورية واحدة). وعلمه باستحالة هذه العودة لا يمنعه من أن يتشبث بها في أحلامه (كما رأينا في القصيدة السابقة)،

وبذلك يصبح الشعور بالمأساة هو النتيجة التي لا بد منها، والتلذذ بالألم هو المتعة الوحيدة.

وقد نسأل مرة أخرى: ولكن ألا تمكن استعادة الماضي بصورة من الصور؟ فكثيراً ما بُعث الماضي في صورة حب جديد، أو في صورة ابن أو حفيد، نرى فيه ــ وربما نعيش معه ــ شبابنا الذي ولّى. ولكن الشاعر، فيما يبدو، كان يجد صعوبة شديدة في ذلك، لأن الماضي الذي يحن إليه شديد الالتصاق بذاته، بعيد الجذور في أعماقه. إنه ماضي «السلام». السلام الذي لا نظير له إلا في حضن الأم. «تحت» عرش النور. ولعل كل إنسانٍ منا، حين يرى في محبوبه كائناً ملائكياً مقدساً، كأنه خلق من نور لا من طين مثلنا، إنما يتمثل، في أعمق أعماقه، وجه أمه يطل عليه من فوق المهد.

□ □ □

٤ في ظل وادي الموت

أبو القاسم الشابي

نحن نمشي، وحولنا هاته الأكوان تمشي... لكنْ لأية غاية؟
نحن نشدو مع العصافير للشمس وهذا الربيع ينفخ نايه
نحن نتلو رواية الكون للمو ت ولكن ماذا ختام الرواية؟
هكذا قلت للرياح فقالت: سَلْ ضمير الوجود: كيف البداية؟

وتغشّى الضبابُ نفسي، فصاحت في ملالٍ مُرٍّ: «إلى أين أمشي؟»
قلت: «سيري مع الحياة..» فقالت: «ما جنينا، ترى، من السير أمسِ؟»
فتهافتُّ كالهشيم على الأر ض وناديتُ: «أين يا قلبُ رفشي؟
هاته، علّني أخطّ ضريحي في سكون الدجى وأدفن نفسي»

«هاته فالظلام حولي كثيفٌ... وضبابُ الأسى منيخٌ عليّا...
وكؤوس الغرام أترعها الفجـ ـر ولكنْ تحطمت في يديّا...
والشباب الغرير ولّى إلى الما ضي وخلّى النحيب في شفتيّا
هاته، يا فؤاد، إنا غريبا نِ نصوغ الحياة فنا شجيّا...»

قد رقصنا مع الحياة طويلاً... وشدونا مع الشباب سنينا...
وعدونا مع الليالي حفاةً... في شعابِ الحياة حتى دمينا...
وأكلنا التراب حتى مللنا... وشربنا الدموع حتى روينا...

ونشرنا الأحلام، والحب، والآ   لام، واليأس، والأسى، حيث شينا..

ثم ماذا؟ هذا أنا: صرت في الدنيا بعيداً عن لهوها وغناها

في ظلام الفناء أدفن أيا   مي ولا أستطيع حتى بكاها

وزهور الحياة تهوي، بصمتٍ   محزنٍ مضجرٍ، على قدميا

جفّ سحر الحياة، يا قلبي البا   كي، فهيانجرب الموت... هيا..!

عنوان هذه القصيدة يسترعي انتباهنا، من أول نظرة، بما فيه من تكرار الإضافة. وقد تكلم بلاغيونا القدماء عن تكرار الإضافة وعدوه من أسباب الثقل، ما لم يقصده البليغ لغرض معين كالتهكم مثلاً، وأوردوا منه قول أحد الشعراء في الهجاء:

يا علي بن حمزة بن عمارة   أنت والله ثلجةٌ في خياره

ومثلوا لقبح الإضافات المتكررة بقول آخر:

حمامةَ جرعا حومةِ الجندلِ اسجعي

والإضافة في عنوان القصيدة التي بين أيدينا قد كررت مرتين فحسب، وهذا لا يبلغ بها حد الاستثقال، ولكنه يكفي لتمييز العنوان (زيادة على موضعه كعنوان) ويدعونا إلى شيء من التساؤل عن المعنى الذي دعا هذا الشاعر إلى اختيار تركيب غير مألوف جداً في عناوين القصائد. ولعلنا نلاحظ عندئذ نوعاً من الصراع بين مدلولات المفردات، وكأنها لا تريد أن تنصاع بسهولة إلى هذه الإضافة المزدوجة. فـ «ظل الوادي» عبارة توحي بالراحة، كما يأوي الإنسان إلى ظل شجرة في مطمأن من الأرض. والأرض السهلة المنبسطة توحي بنوع من الأمن (حتى ولو كان وادياً غير ذي زرع) لأنك في الوادي ترى ما حولك، لست كمن يأوي إلى فجوة بين الجبال أو الهضاب، لا يأمن عدواً مغيراً أو حيواناً مفترساً

ينقض عليه من قمة أو يطلع عليه من ثنية. لذلك شهدت الجبال ــ ولا تزال تشهد ــ صراعات دامية يخوضها الثوار أو الخارجون على القانون. فإذا أوى المرء إلى ظل وادٍ فتلك غاية الرضى والهدوء والأمان. ولكن الوادي هنا ليس وادياً عادياً، بل هو وادٍ من نوع مخصوص: وادي الموت الذي نرهبه ما دمنا أحياء. ومن ثم ينفث هذا المضاف إليه الثاني شيئاً من الرهبة في المضاف الأول. فلا يعود الظل أمناً ورضى، بل يستحيل توجساً وخوفاً، وتتداعى في أذهاننا معانٍ أخرى لكلمة الظل، تبدو في مثل قولنا: «ظل من الشك»، أو «فلان يخاف من ظله»، ولعلنا نتذكر أن الأرواح الشريرة تتمثل دائماً في صورة ظلال، ولعلنا نتذكر مواقف لم نتنبه فيها إلى الخطر المحدق بنا إلا حين رأينا ظله يمتد على الأرض منذراً.

وهكذا تتضمن الإضافتان في عنوان القصيدة موقفين وجدانيين متعارضين: جزع من شر محيق، واطمئنان إلى قرار آمن. فإذا مضينا في قراءة القصيدة شعرنا شعوراً متزايد الوضوح بأنها ليست إلا محاولة لحل هذا التناقض.

لعل السمات المميزة للجمل هي التي تسترعي نظرنا حين نقرأ القصيدة ونعيد قراءتها، أكثر من المفردات أو الصور. ويزيد هذه السمات وضوحاً اختلاف أنواع الجمل داخل القصيدة نفسها.

في المقطع الأول تلفتنا ابتداءات الأبيات الثلاثة الأولى: كلها جمل إسمية تبدأ بضمير المتكلمين، ويليه فعل مضارع: «نمشي»، «نشدو»، «نتلو». ومع هذا التكرار اللافت نلاحظ درجة من التنويع. فالجملة الأولى تتم بالفعل: «نحن نمشي»، وتعطف عليها جملة جديدة مميَّزة بتقديم الظرف، والابتداء باسم الإشارة، المخبر عنه بتكرار الفعل المضارع: «وحولنا هاته الأكوان تمشي»، ثم يعطف عليها بلكن الاستدراكية، ويذيل البيت بجملة استفهامية: «لأية غاية؟» والجملة التي تفتتح البيت الثاني تتم

بمتعلقين: «نحن نشدو مع العصافير للشمس» قبل أن تعطف عليها جملة مبدوءة باسم الإشارة كالجملة المعطوفة في البيت السابق، ولكن الفعل المضارع اختلف في مادته ونوعه ووظيفته أيضاً: فالنفخ في الناي يجانس الشدو، ولكنه ليس إياه. وقد نصب الاسم بعده على نزع الخافض، فأشبه الفعل المتعدي. وموقعه الإعرابي يتردد بين كونه خبراً للمبتدأ «هذا» ــ ويكون «الربيع» بدلاً ــ وكونه حالاً، ويكون «الربيع» خبراً لاسم الإشارة «هذا»، أي أن الجملة المعطوفة تمت بقوله: «وهذا الربيع»، والجملة الحالية بعدها تكملة. وربما كان هذا التقدير أقرب إلى النموذج الأسلوبي الذي يتبعه الشاعر في هذا المقطع، وهو أسلوب «حضوري» إن صح هذا التعبير، أي أن الشاعر يواجهنا بالمشهد عندما يستخدم الجمل الاسمية والأفعال المضارعة وأسماء الإشارة.

والفعل المضارع في البيت الثالث متعد إلى مفعول به مضاف، ومرتبط بجار ومجرور. وتعود «لكن» الاستدراكية كما في البيت الأول، ولكنها مُيِّزت هذه المرة بوضعها في ابتداء الشطر الثاني؛ وتعقبها جملة استفهامية كما في البيت الأول كذلك، ولكنها مُيِّزت أيضاً بقافيتها التي تردد إحدى كلمات الشطر الأول، وهذا النوع من الربط (الذي يسميه البلاغيون رد العجز على الصدر) يؤدي وظيفة مهمة في البيت إذ يجعل السؤال الذي يتلو حرف الاستدراك تعليقاً مباشراً وسريعاً ــ أشبه بالرفض ــ على التقرير الذي سبقه.

أما البيت الرابع فيأتي ليضع الأبيات الثلاثة السابقة «بين أقواس» إن صح التعبير، إذ يحوِّلها إلى حوار ويردها إلى الماضي بالفعل «قلت»، ويؤذن بحركة جديدة تدب في تلك الرتابة التي لا معنى لها، والتي عبر عنها الشاعر بشتى أساليب التكرار، كما عبر عنها تعبيراً صريحاً بالجمل الاستفهامية. ولكن لماذا اختار الشاعر «الرياح» ليوجه أسئلته إليها؟ إن الرياح لا تثبت في مكان، ولا تلمس أو تمسك. إنها يمكن أن تكون رمزاً للمراوغة أو رمزاً

للتغير الدائم. فسؤالها، هي بالذات، عن «غايةٍ» ما، يبدو سؤالاً عبثياً محضاً. وكأن الشاعر يريد أن يقول انه سألها هي لأنه رأى التغير والزوال في كل شيء، فإن كانت ثمة غاية فإنها هي، رمز التغير والزوال، أحق موجود بأن يعرف هذه الغاية. والجواب عندها هو أن الحياة كلها لغز، والنهاية هي شطر هذا اللغز فحسب، بل شطره الأخير، فليسأل «ضمير الوجود» ــ أو الغيب الكائن في صميم الحياة ــ عن الشطر الأول: بداية الحياة.

الجمل في هذا القسم، كما رأينا، نوعان متعاقبان: جمل تقريرية اسمية، مخبر عنها بأفعال مضارعة تفيد التكرار؛ وجمل استفهامية تجيء تعقيباً على الجمل الأولى، ولذلك تحذف بعض أجزائها، ليركّز الاهتمام على موضوع السؤال: من أين وإلى أين، بدء الحياة ونهايتها، البحث عن المصدر والغاية، أو بعبارة أخرى: البحث عن حقيقة الحياة. وهذا التساؤل الذي شغلت به الفلسفة منذ وجدت، لا يحل التناقض الوجداني الذي أومأ إليه العنوان، ولكنه يصعّده إلى أفق فكري موضوعي. حتى نصل إلى البيت الأخير، الذي يحيل التساؤل الماضي كله إلى حوار بين الشاعر والرياح، حوار يائس لأن الشاعر وصل إلى الحدود النهائية للبحث، وكأنه سأل كل من يُتوقّع منه أن يعطي جواباً شافياً، فلما لم يجد، راح يسأل من هو مثله حائر لا يستقر، من لا يسمع، ولا يجيب ــ إن أجاب ــ إلا بالصدى. وهكذا كان جواب الرياح سؤالاً مماثلاً: كيف البداية؟.

هذا البيت الأخير من المقطع الأول إيذان بتحول التساؤل الميتافيزيقي إلى أزمة شخصية. فقد انتقل الحوار من الرياح إلى النفس، من الشبيه إلى الذات. وزادت سرعة الإيقاع، وتعاقبت الجمل بين أمر غير مجد (من ناحيته) واستفهام معجز (من ناحية الذات) تصل بينها أفعال ماضية، اقتصاصية. وينتهي الحوار بهزيمة سريعة وانهيار كامل: «فتهافت كالهشيم على الأرض». ولكنه يستمر في الطلب مخاطباً قلبه هذه المرة (لعل كلمة «القلب» أملتها هنا ضرورات صوتية، بدلاً من كلمة «النفس»،

ولكنها حقيقة أيضاً أن «القلب» في المعجم الشعري وفي الاستعمال اللغوي العادي على السواء، ألصق بأمور الوجدان، في حين أن «النفس» أقرب إلى الفكر؛ ويمكننا أن نقول أيضاً إن الانسان يتحدث إلى «قلبه» في مناجاة حميمة، بينما يجادل «نفسه» وتجادله، وربما خدعها أو خدعته، وربما تبادلا الاتهام، ولذلك نتحدث عن فرحة القلب، وجراح القلب، وقلما نقول فَرحة النفس أو جراح النفس. ونقول سوّلت له نفسه أمراً، ولا نقول سوّل له قلبه أمراً، ونصف النفس بأنها لوّامة، أو أمارة بالسوء، ولا نصف القلب بإحدى هاتين الصفتين. ولأحد فلاسفة العرب المعاصرين كتاب جعل عنوانه «خطرات نفس» ولو أنه سماه «خطرات قلب» لضحك منه الناس).

والشاعر إذ يسأل: «أين يا قلب رفشي؟» فهو لا يستفهم بل يهيب به أن يبحث عن هذه الأداة التي هي آلة من آلات الحياة، وكأنما تذكرها بعد إهمال ونسيان، ليجعلها آلة من آلات الموت. ثم يؤكد الإهابة بالأمر الصريح: «هاته»! وهنا يحيل إلينا أن الشاعر وصل إلى نهاية الطريق المسدود، إلى اليأس الكامل والتشاؤم الأسود. وهل هناك ما هو أقسى من أن يخط قبره ويدفن نفسه؟ ولكننا يجب ألا نخلط بين هذا المعنى وبخع النفس. فالشاعر لم يزد على أن قال إنه لا يجد ثمرة يمكن أن يجنيها من الاستمرار في الحياة. وهو إذ يحوّل آلة الحياة إلى آلة للموت، وإذ يحوّل موته إلى عمل يقوم به هو نفسه، يكاد يحوّل الموت (وليس بخع النفس) إلى عمل مقصود من أعمال الحياة.

هل يعني هذا أن التناقض قد حُلّ؟ لا، ليس بعد. نعم إن الحل يلوح في الأفق، ولكن من الصعب أن تقبله النفس. فالذي يحوّل الموت إلى فعل من أفعال الحياة، لا بد أن يكون إنساناً شديد التعلق بالحياة. ولهذا فإن الحركة السريعة في المقطع الثاني تسلم إلى حركة أبطأ، حيث يناجي الشاعر قلبه، نادباً حياته الآفلة. والجمل هنا كلها إسمية كما في

الأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الأول، لا نستثني إلا اسم فعل الأمر «هات» الذي يلتقطه الشاعر من نهاية المقطع السابق ويكرره هنا مرتين. والبيت الأول ينفرد من أبيات القصيدة كلها بأن جملتيه خبراهما اسميان (الظلام كثيف، وضباب الأسى منيخ). ومعلوم أن الخبر الاسمي يفيد الثبات والاستقرار. إذن فهذا هو الواقع الكالح الذي لا سبيل إلى زحزحته، ولكن الشاعر لا يستطيع أن يتقبله، فخواطره تشرد إلى الماضي وتقارنه بالحاضر: الماضي بلذاته المترعة والحاضر بلوعته وحرمانه. ولذلك فإن الجمل الاسمية التالية تأتي أخبارها أفعالاً ماضية. أي أن تركيب الجمل في هذا المقطع يجمع بين الاسمية التي لاحظناها في المقطع الأول، و «المضي» الذي برز في المقطع الثاني. وهكذا تظهر حدة التقابل بين الحاضر والماضي، التي تؤكدها الجمل المتقابلة من حيث المعنى. ولكن العجيب أن الشاعر إذ ينادي قلبه، في نهاية هذا المقطع، آمراً إياه مرة أخرى أن يأتيه بالرفش (ولعل القارىء عندما يصل إلى هذا البيت يكون قد نسي متعلق الضمير في «هاته» فلا تثير هذه الكلمة في ذهنه إلا معنى الطلب والإلحاح فيه) يعقب على ذلك بجملة اسمية أخرى مؤكدة بإن، ومبدوءة بضمير المتكلمين (ولكن المقصود به هنا هو الشاعر وقلبه) ومخبر عنها بخبرين: أحدهما اسمي («غريبان») كما في البيت الأول من هذا المقطع، والآخر فعلي («نصوغ الحياة فناً شجياً») كما في المقطع الأول. إن هذا البيت يبدو مليئاً بالمتناقضات: فكيف يطلب الشاعر رفشه ليخط ضريحه، وهو يقرر في الوقت نفسه أنه مشغول بأمر الحياة، يصوغها لحناً شجياً؟ وكيف يرضى عن الحياة فجأة بحيث يجعلها مادة فنه، بعد أن بدا من الأبيات الثلاثة السابقة أن كل ما كان يصله بها قد انقطع؟ والتناقض الثالث ـ ولعله الأعجب ـ هو التناقض بين هذا البيت والبيت الثاني من المقطع الأول. فمن العجيب حقاً أن الشدو مع العصافير للشمس، بينما ينفخ الربيع نايه، بدا هناك في سياق يشعر بالرتابة والبلاهة أيضاً، بينما بدا هذا الفعل نفسه هنا ـ في يقين الحرمان ولوعة الفقد ـ عملاً جاداً، بل

عظيماً، كما تدل الكلمات الثلاث: نصوغ، فنا، شجيا. والكلمة الثانية منها على الخصوص جديرة بفضل تأمل. فقد كان الشاعر يستطيع أن يقول «لحناً» دون أن يتغير الوزن أو تفسد الموسيقى، وكلمة «لحن» أدلّ على مراده إن كان مراده نظم الشعر. ولكنه آثر كلمة «فن» لأنها أدلّ على الجهد، فهي تؤكد المعنى الذي في الفعل «نصوغ». التناقض البادي إذن ليس إلا بداية الحل. لم تعد فكرة الموت تزعج شاعرنا، ما دام قادراً على أن يخلّد الحياة بالفن. إن «الشدو مع العصافير»، أي العيش في بلاهة الطبيعة شيء، وتحويل تجربة الحياة بكل ما فيها من أفراح وأتراح إلى غناء جميل يستثير المشاعر الإنسانية من مكامنها شيء آخر.

ومع ذلك فالأمر ليس بهذه البساطة. فالشاعر الذي يغني الحياة يظل مشدوداً إلى الحياة، لأن الحياة هي ينبوع فنه، ولو تخلص الشاعر من دوافع الحياة العادية لجف هذا الينبوع. والشاعر، وقد أحس جفاف ينبوع الحياة، يعود إلى تأمل معنى الحياة.

لقد رأى، وهو في نهاية الطريق المسدود، بصيص الأمل يلوح من جانبين: جانب الفعل، فهو لا يزال قادراً عليه حتى وهو يموت (هات يا قلب رفشي... هاته علّني أخط ضريحي) وجانب الفن، وهو النور الأقوى. فهو لم يعد وحيداً: إن معه قلبه ـ وإن كانا غريبين في الدنيا ـ وهو يستطيع مع قلبه أن يمتلك الحياة، لأنه «يصوغها» بفنه. هنا فعل أيضاً، ولكنه ليس فعلاً سلبياً كالأول. وقد بقيت المشكلة هي: ماذا يستطيع هذا «الفعل الفني» حيال حياة خاوية؟

يمكننا القول إن هذا المقطع المتوسط يمثل التحول الأساسي في القصيدة. فالمقطع الرابع الذي يليه يناظر المقطع الأول ويناقضه. يناظره لأن أبياته تبدأ، كما في الأبيات الثلاثة الأولى من ذلك المقطع، بجمل فعلية مسندة إلى ضمير المتكلمين: قد رقصنا، وعدونا، وأكلنا، ونثرنا. ويناقضه

في كل ما عدا ذلك: فالأفعال هنا ماضية، وهناك مضارعة. وضمير المتكلمين هنا يشير إلى الشاعر وقلبه، في حين أنه هناك مبهم، ويفهم من السياق أنه يشير إلى البشر عامة. وإذا كانت رتابة الأفعال العادية قد دفعت الشاعر – هناك – إلى التساؤل عن معنى الحياة، فإن تجارب الماضي المكدّسة بلا نظام (لاحظ كثرة العطف بين الجمل والمفردات) لم تنتج إلا الملل. لقد انصرف الشاعر عن التأمل الفلسفي في كنه الحياة، وهو الآن يتأمل حياته هو، حياته كتجربة شخصية، اختلطت فيها المسرّات والآلام.

«ثم ماذا؟» – الاستفهام الوحيد في المقاطع الثلاثة الأخيرة. استفهام مبتسر، غير محدّد، ولكنه بداية محدّدة للمقطع الختامي. وقفة أخيرة. والسياق يدل على أنه لا يستفهم الآن عن كنه الحياة أو مصير الكون، ولكنه يسأل نفسه عن مصيره الشخصي. ولذلك يأتي الجواب مختصراً مبتسراً كذلك: الجملة الثالثة الاسمية، والجملة ذات الخبر الاسمي في القصيدة كلها: «هذا أنا». وتتعاقب الجمل – يتداخل فيها الماضي والحاضر من خلال فعل الصيرورة، وتتكرر ـه لفظة «الظلام» من المقطع الثالث، ولفظة «الدفن» من المقطع الثاني. ويعلن الشاعر أنه لم يعد يستطيع حتى أن يبكي حياته: حتى الفن نفسه لا أمل له فيه، ما دام الفن مستمداً من الحياة.

لقد أطال الشاعر الجملة بعد «صرتُ»: فكل ما بعد ضمير الرفع أخبار لفعل الصيرورة حتى نهاية البيت الثاني. والبيت الثالث تملؤه جملة اسمية طويلة وبطيئة لفظاً ومعنى، وخبرها فعل مضارع كالفعلين السابقين، وقد سُبقت بواو الاستئناف أو الحال. ثم يأتي الفعل الوحيد الدال على المضيّ في هذا المقطع، متصدراً جملة قصيرة قاطعة، وهو بمعناه وبوضعه يحدث انطباعاً قوياً بالانقضاء التام: «جفّ سحر الحياة». ولكن الحل ينبثق

فجأة إذ يخاطب الشاعر قلبه – رفيق غربته – متحولاً إلى الأمر المؤكّد، ومرتّباً الأمر على ذلك الفشل المبكي:

«فهيّـا نجـرب المـوت هيـا!»

لماذا لا يكون الموت أيضاً تجربة، بل تجربة أعظم من تلك التجارب الكثيرة التي قدمتها له الحياة، ولم تعد تثير في نفسه إلا الملل؟ إن هذا الانحراف الواضح في العبارة هو الذي يكفل استقامة معنى القصيدة ككل: فالفعل «جرّب» يصلح – لغوياً – لأن يقع على أي شيء إلا الموت: إن الإنسان قد يجرّب نوعاً من الحلوى أو نوعاً من الدواء، أو يجرب حذاءً أو رداء، أو يجرب صانعاً أو صديقاً، لأن «التجربة» في جميع هذه الأحوال تفيد خبرة تنفع صاحبها في الأحوال المماثلة، أما أن يجرّب الموت...؟ ولكن الشاعر الذي يحب الحياة يرتكب هذه المخالفة اللغوية ليقول لنفسه ثم للناس: إن حب الشاعر للحياة هو إحساس يعمر القلب، قبل أن يكون لذة تُقضى، أومتاعاً يقتنى، وهو حي ما دام يملك قدرة الإحساس، وعندما «يحسّ» الموت، يكون الموت نفسه حياة.

ولننظر في المفردات بعد أن نظرنا في الجمل، وإن كان الفصل التام بينهما مستحيلاً، بل وغير مرغوب فيه حتى إن كان ممكناً. فشكل الجملة هو صورة من صور المعنى، وقد لا يتضح هذا المعنى بغير النظر في موقع كلمة معينة في الجملة. وقد لاحظنا أن التركيب الاستفهامي في «أين يا قلب رفشي»؟ لا تظهر قيمته إلا حين نلاحظ الدلالة المزدوجة لكلمة «الرفش». كما لاحظنا أن قيمة الأمر الأخير – وهو الذي يرتكز عليه معنى القصيدة كلها – يرتكز بدوره على كلمة واحدة استعملت بطريقة غير مألوفة: «نجرّب». ولكن يبقى أن المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكوّن فيما بينها أنواعاً من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها. وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى «الحقول الدلالية» التي بيّنا معناها فيما سبق. ومنها ما يرجع إلى تجربة نفسية معينة،

لا يعيها الشاعر أو الكاتب إلا وعياً جزئياً» أو لا يعيها على الإطلاق، كالعلاقة الفمية التي لاحظناها في قصائد ناجي.

نود أن نذكّر أيضاً بأن تقسيم المفردات إلى حقيقة ومجاز هو نوع من التبسيط الذي يمكن أن يشوه فهمنا للشعر. فالشاعر لا يستعمل أي كلمة في معناها «الحقيقي» الخالص. إن لغة الشعر هي دائماً لغة تصويرية. وما دام من المسلَّم به عند الجميع أن الشاعر يعتمد على «إيحاءات» الألفاظ أكثر من دلالاتها المباشرة، فيجب ألا ننسى أن هذه الايحاءات تقع خارج منطقة الدلالة المباشرة (التي تسمى أيضاً بالمعنى الحقيقي للّفظ) أو على الأقل عند حافتها. وهذا لا ينفي أن هناك صوراً تتميز داخل القطعة الأدبية، إما بغرابتهـا وإما بتفصيلها وإما بالإلحاح عليها، ولكن ثمة صوراً كثيرة أيضاً تدخل في النسيج اللغوي دخولاً غير مميَّز، وقد يقال عن مثل هذه الصور إنها «باهتة» أو «قريبة»، ولكن ذلك لا يمنعنا من ملاحظة العلاقات بينها، وقيمة هذه العلاقات في القطعة الأدبية ككل (وخصوصاً عندما تكون القطعة على شيء من الطول).

ومعظم الصور في هذه القصيدة هي من النوع الثاني. ولذلك فإننا حين ننظر إلى العلاقات بين مفرداتها ندخل في هذه المفردات فئات شتى من الصور، منها ما هو على شيء من البروز (مثل قوله «نحن نتلو رؤية الكون للموت») ومنها ما هو أقل بروزاً. والعلاقة التي تبدو لنا متصلة ونامية ومؤثرة في دلالة القصيدة ككل هي علاقة التضاد بين مجموعتين من المفردات: مجموعة تصور الفرح والبهجة ومتعة الحياة، ومجموعة تصور الحزن والشقاء والذبول والموت. المجموعة الأولى تغلب على المقطع الأول، والمجموعة الثانية تغلب على المقطع الثاني، والمقطع الثالث يحتوي عليهما معاً في تقابل واضح. أما المقطع الرابع فيكدّ سهما ويخلطهما بطريقة تشكك في قيمة أي منهما. فعندما يقول الشاعر:

وعـدونـا مـع الليـالي حفـاةً   في شعـاب الحيـاة حتى دمينـا

لا ندري هل هذه المفردات كلها: العدو، الحفى، شعاب الحياة، وأخيراً: الدم، دلائل على البهجة والاندفاع مع لذات الصبا أم على الألم والعناء الباطل، أم عليهما معاً، أم أن ظاهرها الفرح والمتعة وباطنها قدر لا بد من نفاذه؟ وكذلك قوله: «وشربنا الدموع حتى روينا، فقد يكون في الدموع راحة للمحزون، ولكنها لا تروي القلب الظمآن.

والمقطع الخامس والأخير تغلب فيه صور الحزن والذبول والموت، ولكنها تمهد أيضاً للانقلاب النهائي. فإذا كانت تجربة الحياة قد انقضت بلذاتها المشوبة بالألم، وانتهت إلى شيء مضجر خالٍ من أي إثارة، أفلا يمكن أن تكون تجربة الموت ــ بكل ما فيها من ألم ــ نوعاً من السعادة؟

فهذا التطور في العلاقة بين المفردات يسير جنباً إلى جنب مع تطور الجمل، فيتعاونان في تصوير مراحل الصراع الذي يومىء إليه عنوان القصيدة: سعادة بلهاء (لها جاذبيتها ولكن الشاعر لا يستطيع أن يطمئن إليها) ــ ذكرى حزينة ــ مقابلة مؤلمة بين ماضٍ حي وحاضر ميت ــ اختلاط النشوة بالألم ــ الموت أيضاً يمكن أن تكون له نشوته[1].

وقد يُعترض علينا بأننا، حين ننزع المفردات من سياقها، ونفترض أن لها أنواعاً من العلاقات، «من وراء الجمل»، إنما نشوّه المعنى الكلي للقطعة. ويحتج علينا ببيت كهذا:

وكؤوس الغرام أترعهـا الفجـــرُ ولكن تحـطمت في يـديّـا

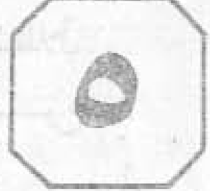
(١) لعل الشذوذ الذي يظهر في قافيتي المقطعين الثاني والخامس (بالنسبة إلى سائر المقاطع) أن يكون مسايراً لتطور القصيدة كذلك، أي أنهما علامتان مميزتان تضافان إلى العلامات اللغوية المميزة الأخرى. فقد لاحظنا أن المقطع الثاني يصور بدء التحول من تساؤل ميتافيزيقي إلى أزمة شخصية (وهكذا بنيت القافية على حرفين متقاربين ومتخالفين)، في حين أن المقطع الخامس يعبر عن الخروج من الأزمة بنوع من الحل (ولذلك بنيت القافية على حرفين، لكل بيتين متواليين حرف).

فكيف نأخذ من «كؤوس الغرام التي أترعها الفجر» دلالة على متعة الحياة مع ان الشاعر يستدرك على الفور قائلاً إن هذه الكؤوس تحطمت في يديه؟ وهذا منطق مقبول، ولكنه ليس منطق الشعر، بل ولا منطق الكلام العادي. فأي إنسان يذكر شيئاً أو شخصاً ما بأحبّ صفاته، ثم يثنّي بحكم قاسٍ عليه، إنما يعبر عن حبه له بطريقة ملتفة. والعكس صحيح أيضاً. ولعلك تذكر الآن كثيراً من الفكاهات التي تدور حول هذا المعنى، ولكنها لا تصلح لذكرها في هذا المقام، ولذلك نكتفي بأن نسمعك هذا البيت:

أنت كالكلب في حفاظك للودّ   وكالتيس في قراع الخطوب

ونعتذر إليك إن غضبت، ونبرّىء أنفسنا من تهمة هجائك، فهذا البيت مديح خالص، ثم إننا لم نذكره إلا لنجتزىء به عن كثير من الفكاهات الخبيثة، عساه يثبت لك أن كل العبارات التي وردت في هذه القصيدة عن سحر الحياة ولهوها ومتعتها تعبر تعبيراً صادقاً عن نفسية الشاعر، كتلك التي تعبر عن يأسه من الحياة وترحيبه بالموت.

ولكننا نعترف لك بأننا تجاوزنا ـ بعض الشيء ـ حدود المعنى الذي دلت عليه الجملة الأخيرة في القصيدة «هيا نجرب الموت هيا». فالإشارة إلى الموت على أنه تجربة جديدة تستحق أن نجرِّب، معنى أقل إيجابية من الزعم بأن هذه التجربة تنطوي على شيء من النشوة. ولكننا غالينا في هذا المعنى معتمدين على قصيدة أخرى للشاعر، وهي القصيدة التي نوردها عليك الآن:



الصباح الجديد

أبو القاسم الشابي

اسكني يا جراحْ   واسكتي يا شجونْ
مات عهدُ النواح   وزمان الجنونْ
وأطلّ الصباح   من وراء القرونْ

في فجاج الحياه   قد دفنت الألمْ
ونثرت الدموعْ   لرياح العدمْ
واتخذت الحياه   مِعزفاً للنغمْ
أتغنّى عليه   في رحاب الزمانْ

وأذبت الأسى   في جمال الوجودْ
ودحوت الفؤادْ   واحةً للنشيد
والضيا والظلالْ   والشذا والورود
والهوى والشبابْ   والمنى والحنانِ

اسكني يا جراح   واسكتي يا شجون
مات عهد النواح   وزمان الجنون
وأطل الصباح   من وراء القرون

في فؤادي الرحيبْ   معبدٌ للجمالْ

شبّدته الحياه بالرؤى والخيالْ
فتلوتُ الصلاة في خشوع الظلالْ...
وحرقت البخور... وأضأت الشموع...

إن سحر الحياهْ خالدٌ لا يزولْ
فعلام الشكاهْ من ظلام يحولْ
ثم يأتي الصباح وتمر الفصول...؟
سوف يأتي ربيعْ إن تقضّى ربيع

اسكني يا جراحْ واسكتي يا شجون
مات عهد النواح وزمان الجنون
وأطل الصباح من وراء القرون
من وراء الظلامْ وهدير المياهْ
قد دعاني الصباحْ وربيع الحياهْ
يا له من دعاءْ هزّ قلبي صداه
لم يعد لي بقاء فوق هذي البقاع

الوداع! الوداع! يا جبال الهمومْ
يا ضباب الأسى! يا فجاج الجحيم!
قد جرى زورقي في الخضمّ العظيم...
ونشرت القلاع... فالوداع! الوداع!

لا نقطع بأن قصيدة «الصباح الجديد» كتبت بعد «في ظل وادي الموت» ولكننا نستطيع أن نقطع بأنها تعبر عن حالة نفسية أكثر توازناً، وإن كانت قد انطلقت من نفس البؤرة الشعورية: بؤرة الصراع بين حب الحياة وتقبل الموت. وأول دليل يشير إلى ذلك هو عنوانها الذي يوحي بالتفاؤل والفرحة. ولو لم نكن قد قرأنا القصيدة السابقة، لكان من الجائز أن نظل نتساءل عن هذا الصباح الجديد ما هو، إلى أن ينكشف لنا معناه شيئاً فشيئاً خلال القصيدة.

ثم إننا لا بد أن نلاحظ ــ ربما من القراءة الأولى ــ إحكام البناء الموسيقي ومناسبته لاستقبال صباح جديد. فالوزن هنا هو مشطور المتدارك، وهو وزن نشيط يكاد يكون مرحاً، ومن هنا تسميته بالمتدارك، وركض الخيل. وشطره يزيده خفة. والشاعر يلتزمه في القصيدة كلها، على مألوف عادته في بناء القصيدة على وزن واحد، مع تنويع قوافيه ــ على مألوف عادته أيضاً ــ وزيادة حرف ساكن في آخره (فاعلان ــ وهو التذييل في اصطلاح العروضيين) في جميع مقاطع القصيدة إلا واحداً. فهذا الوزن يختلف عن وزن الخفيف، الحالم، الساهم، الذي بنيت عليه القصيدة السابقة. أما طريقة التقفية فتتبع النموذج الآتي:

١ ــ مقطع افتتاحي، يردد بعد كل مقطعين، وهو مكون من ثلاثة أبيات بنيت على قافيتين للأشطر الأولى والثانية.

٢ ـ مقطعان رباعيان، بني كل منهما على قافية واحدة في نهايات الأبيات الثلاثة الأولى، واشتركا في قافية البيت الرابع.

ويتكرر هذا النموذج ثلاث مرات، بعدد أبيات المقطع المكرّر. وهذا الإحكام في نظام الوزن والقافية يسمح لنا بأن نقيسه على نماذج التأليف الموسيقي، فندعي أن القصيدة مؤلفة من ثلاث «حركات»، نحاول وصف كل واحدة منها، والبحث عما بينها من علاقات. ولكننا نتوسع في الاصطلاحات الموسيقية فلا نستخدمها للدلالة على العلاقات الصوتية فحسب، بل على العلاقات المعنوية كذلك.

إن تكرار هذا النموذج، بدقة تامة، يوحي بسيطرة الشاعر على انفعالاته، بخلاف ما لاحظناه في القصيدة السابقة. ولتكرار المقطع الافتتاحي بالذات دلالة خاصة، فهو يمنح القصيدة نوعاً من الثبات، وكأن هناك فكرة يلجأ إليها الشاعر باستمرار، ويستمد منها القول ـ على عكس ما لاحظناه في القصيدة السابقة من أنها مبنية على الصراع والحركة. ولكي تتضح المقارنة بين القصيدتين، يحسن أن نعود إلى النظام الذي اتبعناه في تحليل القصيدة السابقة، فنبدأ ببناء الجمل، ثم نثني بالصور والمفردات.

لعل أول ما يلاحظ هو خلو القصيدة من الجمل الاستفهامية، عدا جملة واحدة وردت في المقطع السادس (بين سماتٍ أخرى تميز بها هذا المقطع):

فعلام الشكاة   من ظلام يحول
ثم يأتي الصباحْ   وتمرّ الفصول...؟

والاستفهام هنا خرج عن معناه ـ كما يقول البلاغيون ـ إلى الإنكار. وخلو القصيدة من الجمل الاستفهامية يعني أنها لا تعبر عن تساؤل، ولا تحكي حواراً. والنسق الغالب على جملها هو الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي. وكون الفعل ماضياً يفيد تحقق وقوعه، كما يقول

البلاغيون، وتقديمه يفيد الاهتمام، وكل ذلك يدل على يقين بأن التغير المرتقب قد حدث فعلاً، وهو ما يعبر عنه البيت الأول في المقطع المكرَّر، وقد بني على فعلي أمر، متجانسين لفظاً ومعنى:

اسكني يا جراح   واسكتي يا شجون

ولكن إذا كان التغير قد حدث، إذا كانت جراح الشاعر قد هدأت، وشجونه قد كفت عن الشكوى، فلماذا يتكرر أمره لها بالسكون والسكوت؟ أليست الحقيقة هي أن الشاعر يتماسك ويتجلد، ويروض جراحه على السكون، وأحزانه على الصمت؟ لنعد إلى ذلك المقطع السادس المتميز:

إن سحر الحياة   خالد لا يزولْ
فعلام الشكاة   من ظلام يحول
ثم يأتي الصباح   وتمر الفصول...؟
سوف يأتي ربيع   إن تقضى ربيع

هناك أولاً هذه الجملة الاسمية، ذات الخبر الاسمي، والمؤكدة بإن، كما أن خبرها أكد بخبر ثانٍ يماثله في المعنى، ويقاربه في الصيغة، لأنه فعل مضارع، والفعل المضارع إنما سمي مضارعاً لأنه ضارع الاسم. وهذه إحدى السمات اللغوية التي تميز بها هذا المقطع عن سائر مقاطع القصيدة (فليس في القصيدة إلا جملة اسمية واحدة غير هذه، وقد جاءت في أول المقطع الخامس: «في فؤادي الرحيب معبد للجمال»). وتأكيد أن سحر الحياة خالد لا يزول، يعني أن ثمة تردداً في قبول هذه القضية فمن ذلك المتردد؟ من المخاطب بهذه الجملة؟ لا بد أن يكون هو تلك الجراح وتلك الشجون، فمع أننا لا نسمع لها صوتاً، فلا شك أن الشاعر يسمع همسها. ومع أنه يأمرها أن تسكن وتسكت، فهو يعاملها برفق، ويلومها

لوماً هيناً، يشبه العتاب، مستخدماً أسلوب الاستفهام الإنكاري. ثم يعقب محاولاً أن يبعث في نفسها الاطمئنان إلى المستقبل. ولذلك تتعاقب أفعال مضارعة أربعة: يحول، يأتي، تمر، يأتي ـ وقد سبقت الأخيرة بحرف استقبال (لم يرد الفعل المضارع إلا مرة واحدة قبل ذلك، وذلك في آخر المقطع الثاني، وموقعه جملة وصفية في سياق إحدى الجمل المبدوءة بالفعل الماضي).

وينبغي أن نلاحظ السمات اللغوية التي يتميز بها المقطع الأخير من حيث بناء الجملة. فهذا المقطع قد بني معظمه على أشباه جمل: لعل النحاة يحبون أن يعربوا كلمة «الوداع» على أنها مفعول به لفعل محذوف، أو على أنها مصدر نائب عن فعله، ولكن الإعراب لا يعنينا كثيراً، ما دام الواقع اللغوي هو أنها كلمة مفردة تؤدي معنى كاملاً. وكل الكلمات التي من هذا النوع تتميز بطابعها الانفعالي، أما هذه الكلمة بالذات فلا شك أنها ذات شحنة انفعالية عالية. وقد تكررت أربع مرات في هذا المقطع دون غيره. أما المنادى فهو شبه جملة باتفاق، لأنه غير داخل في إسناد، وهذا يعني أيضاً أنه صياح انفعالي لا يثبت شيئاً. ولا يبقى من المقطع بعد هذه الصيحات إلا ثلاثة أشطر جرت على نسق الجملة المتبع في القصيدة كلها، ولكن مع زيادة مهمة لم تتكرر كثيراً وهي حرف التحقيق «قد». فكأن هذا المقطع الأخير جاء شطره الأكبر وداعاً وشطره الأصغر تلبية. وكلاهما ينطوي على تناقض: فالوداع إنما يكون لحبيب، فما باله يودع هذه الأشياء التي ينبغي أن يكون الإنسان سعيداً بفراقها؟ والتلبية تكون ـ عادة ـ طلباً للأمن في رحاب طاهرة، وها هو ذا يلبي منطلقاً في رحلة محفوفة بالمخاطر.

إن صراع الموت والحياة في قلب الشاعر لم ينته، ولكنه استطاع أن يسيطر عليه فقط. فهو يودع الحياة مخفياً حنينه، مظهراً ارتياحه، ويستقبل الموت فرحاً بهذا الصباح الجديد، ولو أنه لا يعلم ماذا وراء الرحلة البعيدة.

والجمع بين مثل هذه المتناقضات شيء لا يستطيعه إلا الشعر، ولا يدركه إلا من يحسن فهم أدوات الشاعر. وقد كان مما لاحظته وأنا أقرأ هذه القصيدة مع طلابي أن معظمهم لا يتردد في القول بأنها قصيدة متشائمة أو حزينة. والواقع أن الشاعر يحشد في المقطعين الأولين على الخصوص عدداً من الأسماء والأفعال التي تشير إلى الحزن والفجيعة والموت، يكاد يُغرِق في تياره كلمات الصباح والغناء والنغم. وكنت إذا رددتهم إلى العنوان «الصباح الجديد» وما يوحيه الصباح من معاني التفاؤل والبشر وتجدد الحياة شكوّا لحظة، دون أن يجدوا من السهل عليهم قبول تفسير آخر. وهنا أدركتُ ان لدى الشاعر نوعاً من التلاعب بمعاني الجمل لم أصادف نظيره عند غيره، وأستطيع أن أسميه «سلب السلب». وأعني به أمراً سلبياً ما يسند إلى أمر سلبي آخر أو يوقَع عليه؛ ومحصل هذه العلاقة ـ منطقياً ـ أمر إيجابي، ولكن إيحاء العبارة يوهم تأكيد السلبية. فعندما يقول الشابي: «مات عهد النواح» يثير الفعل «مات» ارتباطاته المؤلمة، وكذلك المصدر «النواح»، قبل أن يربط السامع أو القارىء بينهما ليستنتج أن موت عهد النواح يعني انقضاءه، ومن ثم احتمال أن يكون العهد الجديد ساراً. وأنت تدرك أنه جاء بهذا التعبير، الذي يناقض ظاهره باطنه، عن قصد، لأن شاعراً آخر كان يمكن أن يقول ـ بل الأرجح أنه كان يقول: «راح عهد النواح». وترى الأسلوب نفسه، بصورة أكثر تعقيداً، في قوله: «في فجاج الردى قد دفنت الألم» فكلمات «الردى» و«دفنت» و«الألم» كلها كلمات ذات معانٍ سلبية، تتردد في النفس أصداؤها الحزينة قبل أن نترجمها بأنه تخلص من آلامه. وقد عمد الشاعر إلى التركيب نفسه في البيت التالي: «ونثرت الدموع لرياح العدم»، ثم ـ بصورة أخف ـ في قوله: «وأذبت الأسى». ولا يبدو لنا هذا التركيب ـ عند التأمل ـ مجرد حيلة لغوية أو لغز عقلي بل تعبيراً دقيقاً عن حالة نفسية: فالشاعر لم يصل إلى نوع من الرضى والاطمئنان ـ يكاد يشبه السعادة ـ إلا بمضاعفة الشقاء، أو التعمق في الشقاء. لقد ناح على نفسه لما توقعه من قرب موته، إلى أن

تبين أن النواح لم تعد له قيمة ولا معنى، فكفّ عنه. وآلمته فكرة الموت، إلى أن أدرك أن الألم نفسه ينقضي، يموت وينسى، فآثر أن يهيل عليه التراب بيديه. وبكى حين لاحت له فكرة العدم الذي يوشك أن يصير إليه، ولكنه أدرك أن العدم مصير كل شيء؛ أن ثمة «رياحاً» عدمية تذرو كل ما في الكون، فرمى إليها دموعه.

بناء على هذه الملاحظة يمكننا أن نقول إن القصيدة كلها ليس فيها جملة واحدة تحمل معنى الضجر أو الألم، أو حتى الاستسلام. ولكن ليس معنى هذا أيضاً أنها تعبر عن تفاؤ ل ساذج، أو عن هدوء فلسفي. فلا هذا ولا ذاك. إن هذا الأسلوب الذي ينفي الألم، لا يزال مشبعاً بالألم، وإذا كنا نجده مكرراً ضمن المقطع الثلاثي الذي يتردد طوال القصيدة، فمعنى ذلك أنه نغم ثابت في القصيدة كلها، كما أن تحقق الوقوع من خلال التعبير بالأفعال الماضية نغم ثابت آخر. إلا أن بين النغمين فرقاً مهمًا: ففكرة اللحن الأول ـ الانتصار على الألم بالتعمق فيه ـ هي أشبه ببداية قوية لافتة لقطعة موسيقية ذات ثلاث حركات، تتبعها ضربات متتابعة سريعة الإيقاع، ناشئة من تكرر العطف بالواو، ولا سيما في المقطع الثالث؛ ولكنها ترتد إلى خلفية المعزوفة في الحركتين الثانية والثالثة مذكِّرة بوجودها فحسب. أما اللحن الآخر الثابت ـ تحقق الوقوع ـ فمستمر في المعزوفة كلها، وإن اختلفت سرعة إيقاعه من حركة إلى حركة. فبعد الإيقاع السريع في الحركة الأولى (لاحظ أن المقطع الثاني في هذا القسم هو المقطع الوحيد الذي لم تذيّل قافيته) يأتي مقطع بطيء الإيقاع نسبياً، فهو المقطع الوحيد الذي وردت فيه «إن» الثقيلة، وظهرت الأفعال المضارعة بكثرة لافتة، واحتوى على جملة استفهامية طويلة. أما الحركة الثالثة فهي أشد سرعة من الأولى، وذلك بفضل أشباه الجمل التي غلبت على المقطع الأخير.

ولندع بناء الجمل لننظر في الصور والمفردات. وفي هذه القصيدة

بالذات تظهر قيمة الحقول الدلالية التي تربط بين المفردات والصور المتناثرة في القصيدة بصرف النظر عن وظائفها في جملها. فبفضل تركيب «سلب السلب» استطاع الشاعر أن يشيع في القصيدة جو الكآبة والألم الذي تخلو منه معاني الجمل في الحقيقة. وهذه الملاحظة تدعونا إلى العودة إلى النموذج الموسيقي مرة أخرى. فبفضل استخدام تأثيرين مختلفين: أحدهما يرجع إلى الجمل والآخر يرجع إلى المفردات، استطاع الشاعر أن يبني لحنه الأساسي الذي سميناه «تحقق الوقوع» بناءً مركَّباً، كما في أنواع التأليف الموسيقي التي توصف بأنها «بوليفونية». ويظهر هذا البناء المركب في الحركتين الأولى والثانية (وعلى الخصوص المقطعين الثاني والأخير) أما في الحركة الثانية فلا يتجاوز المقطع المكرر. فكأن البوليفونية تجتمع في هذه القصيدة مع سرعة الإيقاع. ولذلك نجد الإيقاع البطيء في الحركة الوسطى مقترناً ببساطة اللحن وبهجته. فالمقطع الأول في هذه الحركة الوسطى (بعد المقطع المكرر) مشغول بصورة واحدة عنقودية، وهذا يعطيها ليناً في الشكل يتفق مع جو الخشوع والرضى الذي يسيطر عليها. إن معاني العبادة ترتبط بما بعد الموت، ولكن الشاعر يربطها بالحياة. فهل هذا لأنه عاشق لملذات الحياة؟ إنه عاشق للجمال، والجمال عنده شيء روحاني يُشَيَّد «بالرؤى والخيال»، وهو لذلك لا يجد صعوبة في أن يقرنه بالعبادة، كما قرنه من قبل (في المقطع الثالث) بالغناء. ليست هناك حياة وموت، وإنما هناك حياة ولا حياة. الحياة هي الجمال الروحاني، وسحرها خالد لا يزول، متجدد أبداً، ربيعاً بعد ربيع. عهد النواح، وزمان الجنون، هو العهد الذي لم يكن يدرك فيه هذه الحقيقة. وإدراكها هو الذي يملأ هذه الحركة الثانية بالبهجة، وانتظار الصباح الجديد هو الذي يجعله مستوفزاً قلقاً، فتجيء الحركة الثالثة (ولا سيما مقطع الختام) سريعة الإيقاع، مكدَّسة الصور، وقد تعانقت النغمتان ـ نغمة البهجة ونغمة الأسى ـ وازدادت شدتها. فهو هنا «يودِّع»، لا يدفن الألم ولا ينثر الدموع لرياح العدم كما في الحركة الأولى. إنه يودع حياة أقل جمالاً ليستقبل حياة أكثر جمالاً: و«جبال

الهموم» و«ضباب الأسى» و«فجاج الجحيم» هي أشياء هذه الحياة التي يودعها. ربما كان الأسى جميلاً، لأنه استطاع أن يذيبه في جمال الوجود (المقطع الثالث)، ولكن «جبال الهموم» و«فجاج الجحيم» ترمز ـ في أغلب الظن ـ إلى «اللاحياة» التي تشوه جمال هذه الحياة. وربما كان التمييز بين «حياة» و«لا حياة» ـ وهو تمييز جوهري في رؤية الشابي للوجود ـ معنى بعيداً لهذه القصيدة. ولكن الشابي عبّر عنه، بصورة أقل خفاء، في القصيدة التالية.

□ □ □



من أغاني الرعاة

أبو القاسم الشابي

أقبل الصبح يغني للحياة الناعسة
والربى تحلم في ظل الزهور المائسة
والصبا ترقص أوراق الزهور اليابسة
وتهادى النور في تلك الفجاج الدامسة

أقبل الصبح جميلاً، يملأ الأفق بهاهْ
فتمطى الزهر، والطير، وأمواج المياهْ
قد أفاق العالم الحيُّ، وغنّى للحياهْ
فأفيقي يا خرافي، وهلمّي يا شياهْ

واتبعيني يا شياهي، بين أسراب الطيورْ
واملأي الوادي ثُغاءً، ومراحاً وحبورْ
واسمعي همس السواقي، وانشقي عطر الزهور
وانظري الوادي يغشيه الضباب المستنير

واقطفي من كلأ الأرضِ ومرعاها الجديدْ
واسمعي شبّابتي تشدو بمعسول النشيد
نغمٌ يصعد من قلبي كأنفاس الورود

ثم يسمو طائراً، كالبلبل الشادي السعيد

وإذا جئنا إلى الغاب وغطانا الشجرْ
فاقطفي ما شئت من عشبٍ وزهرٍ وثمرْ
أرضعته الشمس بالضوء وغذاه القمر
وارتوى من قطرات الطلّ في وقت السحر

وامرحي ما شئت في الوديان أو فوق التلالْ
واربضي في ظلها الوارفِ إن خفت الكلالْ
وامضغي الأعشاب والأفكار في صمت الظلالْ
واسمعي الريح تغني، في شماريخ الجبالْ

إن في الغاب أزاهيراً وأعشاباً عذابْ
ينشد النحل حواليها أهازيجاً طِرابْ
لم تدنّس عطرها الطاهر أنفاس الذئاب
لا ولا طاف بها الثعلب في بعض الصحابْ!

وشذاً حلواً، وسحراً، وسلاماً، وظلالْ
ونسيماً ساحر الخطوة، موفور الدلالْ
وغصوناً يرقص النور عليها، والجمال
واخضراراً أبديًّا، ليس تمحوه الليالْ

لن تملّي، يا خرافي، في حمى الغابِ الظليلْ
فزمان الغاب طفل، لاعب، عذب، جميلْ
وزمان الناس شيخ، عابس الوجه، ثقيلْ
يتمشى في ملالٍ، فوق هاتيك السهولْ

لك في الغابات مرعاك، ومسعاك الجميل
ولي الإنشاد والعزف إلى وقت الأصيل
فإذا طالت ظلال الكلأ، الغضّ، الضئيل
فهلمي نرجع السعي إلى الحيّ النبيل

المدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها. هذا مبدأ لا يختلف حوله أي من الدارسين الأسلوبيين. ولكن هذا المبدأ لا يقول شيئاً مهمًا من الناحية العملية. فأنا لا أدري، أمام أي قصيدة، من أين آتي لغتها: آتيها من جهة اختيار المفردات أو الجمل؟ وعلى أي أساس أصنف المفردات أو الجمل؟ وهل يجب عليّ أن أحصيها لأعرف نسبة كل نوع إلى الأنواع الأخرى؟ وما النتيجة التي أطمع في الوصول إليها من وراء هذا المجهود ـ وهو مجهود شاق ولا سيما إذا طالت القصيدة؟

لقد حلّلنا حتى الآن خمس قصائد، ولم تكن طريقة التحليل واحدة بين أي اثنتين منها. ولكننا كنا ـ في أغلب الأحوال ـ نعنى بالأجزاء المميَّزة من القصيدة، إما بحكم موضعها، كالعنوان أو المطلع، وإما بحكم اختلافها عما يقال عادة في مثل مناسبتها، وإما بحكم مخالفتها للنسق المتبع داخل القصيدة نفسها. وكثيراً ما كنا نجمع بين عدد من هذه الاعتبارات لأن اتباع اعتبار واحد منها قد لا يكون كافياً لاكتشاف ما نسميه بؤرة القصيدة، أو دلالتها العميقة. والمهم دائمًا هو البدء بأبرز السمات اللغوية عساها تضعنا على أول الطريق الصحيح لفهم أسلوبيّ للقصيدة.

والسمة التي تبدو لنا أكثر تميزاً في هذه القصيدة هي مخاطبة الشاعر لشياهه، بحيث يصح القول إنها بنيت على هذا الخطاب، فهي تشغل ستة مقاطع كاملة، أي أكثر من نصف القصيدة كلها (من المقطع

الثالث إلى السادس، ثم المقطعين التاسع والعاشر). فإذا تركنا الموضوع الشعري، وهو وصف الطبيعة البكر، على أنه من الموضوعات المطروقة في الشعر الوجداني، بل إذا تركنا تحدث الشاعر بلسان الراعي على أنه تقليد في الشعر الأوروبي ربما يكون الشاعر قد سمع به، فسيبقى أن القصيدة الرعوية لا يلزم أن تعتمد اعتماداً أساسياً على مخاطبة الشياه. ولكي تبدأ القصيدة في التكشف لنا، ينبغي أن نسأل: كيف يخاطب هذا الراعي شياهه؟

فنلاحظ أن هناك نسقاً متبعاً لا يكاد يتخلف، في المقاطع الأربعة الأولى (من الثالث إلى السادس). فالراعي يأمر شياهه أن تمتع نفسها بكل ما يتيحه لها الغاب من مسرّات. أي أن الجملة تتكون من فعل أمر، فاعله ياء المخاطبة وهي الشياه، ومفعوله أو متعلَّقه شيء مما يحتويه الغاب. وهذا النسق معناه أن الشاعر يحدث وحدة ذات أطراف ثلاثة: الشاعر والشياه والطبيعة. وهذا الارتباط الثلاثي يمكن أن يدل على أن للشياه في هذه القصيدة وظيفة الواسطة بين الشاعر والطبيعة. ويتأكد هذا المعنى عندما نلاحظ أن بعض الأفعال التي تؤمر الشياه بها هي في الواقع أفعال الشاعر نفسه، مثل قوله:

واسمعي همس السواقي وانشقي عطر الزهورْ
وانظري الوادي يغشيه الضباب المستنيرْ

وهو يشاطرها فعلاً واحداً في هذا البيت:

وامضغي الأعشاب والأفكار في صمت الظلالْ

ولكنها تستطيع أن تفعل أفعالاً كثيرة لا يستطيعها هو: تستطيع أن تملأ الوادي ثغاءً ومرحاً وحبوراً، وتستطيع أن تقطف من كلأ الأرض ومرعاها الجديد، وتستطيع أن تمرح ما شاءت في الوديان أو فوق

التلال. . . إذن هي أقرب منه إلى حياة الغاب. وحياة الغاب هي الحياة، كما يقول في المقطع الثاني:

قد أفاق العالم الحيّ وغنى للحياه

ولكن هناك بيتاً واحداً يأمرها فيه أن تتجه إليه بدلاً من الطبيعة:

واسمعي شبابتي تشدو بمعسول النشيد

ونلاحظ فيه وصف النشيد بأنه «معسول» كأنه ذلك العشب الطيب، أي أن الشاعر يدخل نفسه في زمرة الطبيعة. ويستطرد واصفاً نشيده:

نغم يصعد من قلبي كأنفاس الورود

ثم يسمو طائراً كالبلبل الشادي السعيد

فهذه الصورة تجمع كل ما في الطبيعة: طعم العشب الجديد، وشذا الورد، وغناء البلبل.

علاقته بالطبيعة إذن ــ أو بالحياة عموماً ــ هي علاقة الفنان: لا ينال من لذاتها إلا القليل، ولكنه يحياها في لذات الآخرين، ويجمع شتاتها ويعيد صياغتها بفنه. وهو يعبر عن هذا المعنى تعبيراً مباشراً في المقطع الأخير:

لك في الغابات مرعاك ومسعاك الجميل

ولي الإنشاد والعزف إلى وقت الأصيل

العلاقة بين الشاعر والغاب، إذن، تعني العلاقة بينه وبين الحياة. فهو يستمد فنه من الحياة، ويعيده إليها. والمقطعان الأولان، وكذلك المقطعان السابع والثامن، يجمعان صور الطبيعة في حقل دلالي خاص، يشير إلى معنى مركزي: أن الحياة فن وجمال. على أن بين المقطعين الأول والثاني من ناحية، والمقطعين السابع والثامن من ناحية أخرى، بعض الفرق. فالأولان يشيران إلى معنى «الحياة» فحسب، أو على الأصح: الحياة

بالنسبة إلى عالم هيولاني، لا يوصف بحياة أو لا حياة. ومن ثم فهي دعوة إلى الشاعر كي يشارك بشياهه (أو من خلال شياهه) في يقظة الحياة ويغنيها بفنه. أما الأخيران فيؤكدان معنى الحياة في مقابل «اللاحياة» أو الجمال في مقابل القبح؛ ومن ثم يسلمان إلى مقطعي الختام، حيث يلتقي الخطان الأساسيان في القصيدة: الحياة/ الفن؛ والحياة/ اللاحياة.

ففي المقطعين الأول والثاني تتكرر كلمة «الحياة» بمشتقاتها ثلاث مرات، ويتكرر «الزهر» ثلاث مرات، ويتكرر الفعل «غنىّ» مرتين، و «الصبح» مرتين، ومن واديه «النور» و «البهاء». وتتحرك عناصر الطبيعة كلها حركة لطيفة متناغمة: فالصبح يقبل، ويغني، والنور يتهادى، والربى تحلم، والزهور تميس، والصبا تُرقص، والزهر والطير والأمواج تتمطى، والعالم الحيّ كله يغني للحياة. والتكرار في هذه الجملة الأخيرة ليس مجرد «جناس اشتقاق» لفظي، ولكنه يؤدي معنى لا يمكن أداؤه بتعبير آخر: فالحياة تغني لنفسها، والعالم فرح بذاته.

والصور في المقاطع ٣ ــ ٦ تجمع بين الراعي والشياه والطبيعة في أفعال متشابهة ومنسجمة. فالشياه وراعيها يسمعان غناء الطبيعة (همس السواقي وغناء الريح) ويُسْمِعانها غناءهما (الشياه تملأ الوادي ثغاءً، وأنغام الراعي تطير في الفضاء شادية كالبلبل)، وهي تنشق عطر الزهر، ونغمه يصعد من قلبه كأنفاس الورود، والشياه تتغذى بالعشب والزهر والثمر، التي تغذت بضوء الشمس والقمر، وهي تمضغ الأفكار مع الأعشاب، مثلما تحلم الربى.

أما المقطعان السابع والثامن فيجمعان تنويعات على الأفكار السابقة وعناصر جديدة. هناك تنويعات على فكرة الغناء («ينشد النحل. . . أهازيجاً طراب») وفكرة الرقص (نسيم ساحر الخطوة، وغصون يرقص عليها النور والظلال). والشابي يعمد إلى طريقته المألوفة في حشد المفردات مستخدماً واو العطف («إن في الغاب أزاهيراً وأعشاباً عذاب»، و«شذا حلواً

وسحراً وسلاماً وظلال»). ولكن هناك أيضاً هذين العنصرين الجديدين: ذكرى «اللاحياة» (أنفاس الذئاب، الثعلب وصحابه)، وهي مجرد ذكرى يحرص الشاعر على نفيها من عالم الغاب الطاهر، ثم هناك تأكيد لأبدية الجمال في ذلك العالم الأخضر.

وكأن الشاعر يقول إن جمال الحياة عظيم وخالد، لا يمكن أن يدنسه تسلل «اللاحياة» إلى أكنافها الخضر المزدهرة. وفي المقطع قبل الأخير يجمع الشاعر صفات الحياة واللاحياة في هاتين الصورتين المتقابلتين:

فزمان الغاب طفل، لاعب، عذب، جميل

وزمان الناس شيخ، عابس الوجه، ثقيل

يتمشى في ملالٍ، فوق هاتيك السهول

والتشخيص في الصورتين يدل على حضور فعّال ومتجسد في ذهن الشاعر لمعنيين مجردين، وهما اللذان يسميهما «زمان الغاب»، و«زمان الناس». وهذه التسمية تلفت النظر من وجهين: اختيار كلمة «زمان» (التي تدل في الاستعمال العادي على معنى الوقت، كما تقول: الزمن الماضي، والزمن المستقبل، وزمن الحرب وزمن السلم) مع إضافتها لثابتين: الغاب والناس. وهذا يوحي بأنه لا يريد بها هذا المعنى العادي، بل معنى فلسفياً قريباً من فكرة الوجود (ولعل كلمة «الزمان» تختص بهذا المعنى دون «الزمن»). فالزمان هنا لا يتغير: زمان الغاب (= الطبيعة، الجمال، الفن) طفل أبداً؛ وزمان الناس (= الهم، القبح، الملل) شيخ أبداً. الحياة أبدية، واللاحياة أبدية أيضاً.

ولا بد أن تستوقف نظرنا إضافة هذا الزمان الشيخ إلى «الناس». فهل «الناس» هم الذين ينفثون اللاحياة في الحياة؟ هل هم «الذئاب» و«الثعالب» التي تحاول أن تفسد جمال الحياة؟ ولعل حيرتنا تزداد حين نقرأ البيت الأخير في القصيدة: «فهلمي نرجع السعي إلى الحيّ النبيل» — فهل

أقحم الشاعر هذه الصفة الأخيرة كنوع من المجاملة الاجتماعية لمضيفيه الذين أشار إليهم ناشر الديوان؟ قد يكون لهذا التعليل نصيب من الصحة، ولكن الأصح في نظري هو أن «الناس» و«الحي» لهما مدلولان مختلفان في القصيدة. نعم إن المدلول الواقعي واحد، ولكن دلالة كل منهما في ذهن الشاعر مختلفة، بل مناقضة لدلالة الأخرى. «الناس» ناس حين يعيشون بين الحفر، يهابون النور، يزحفون في الدروب المطروقة، ويتهيبون المخاطرة. ولكنهم «حي نبيل» (لاحظ اشتقاق الحيّ من الحياة) حين يعيشون بين أحضان الطبيعة، يتعلمون منها، ويشاطرونها بهجتها ونشاطها، وينعمون في رحابها بالطهر والسلام.

□ □ □

فهـــرس

مقدمة الطبعة الأولى ٥

مقدمة الطبعة الثانية ٩

القسم الأول
نظرية الأسلوب

١ ـ فكرة الأسلوب عند الأدباء ١٣

٢ ـ علم اللغة وعلم الأسلوب ٢٣

٣ ـ علم الأسلوب، النقد الأدبي، تاريخ الأدب ٣٥

٤ ـ علم الأسلوب وعلم البلاغة ٤٣

٥ ـ ميادين الدراسة الأسلوبية ٥١

٦ ـ كيف نقرأ النص الشعري ٦٧

القسم الثاني
دراسة تطبيقية
في قصائد مختارة من الشعر الوجداني الحديث

١ ـ «خواطر الغروب» لابراهيم ناجي ٧٣

الموضوع	الصفحة
٢ ــ «استقبال القمر» لابراهيم ناجي	٨٣
٣ ــ «عاصفة روح» لابراهيم ناجي	٩٩
٤ ــ «في ظل وادي الموت» لأبي القاسم الشابي	١١١
٥ ــ «الصباح الجديد» لأبي القاسم الشابي	١٢٥
٦ ــ «من أغاني الرعاة» لأبي القاسم الشابي	١٣٥

المشروع
للطباعة والتكسير
ت : ٣٤٦٠٨٢٥١